

المركز القومى للترجمة

يان أسمان

الموت والعالم الآخر فى مصر القديمة

ترجمة: محمود محمد قاسم

مراجعة: هليل غالى

الجزء الثانى

2468

الموت والعالم الآخر

فى مصر القديمة

(الجزء الثانى)

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغيث

- العدد2468:
- الموت والعالم الآخر فى مصر القديمة (الجزء الثانى)
- يان أسمان
- محمود محمد قاسم
- هليل غالى
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة:

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة **ت:** ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ **فاكس:** ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. , Opera House, El Gezira, Cairo

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com **Tel**: 27354524 – 27354526 **Fax**: 27354554

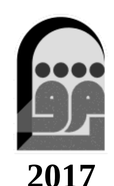
الموت والعالم الآخر
فى مصر القديمة

سلطان (الجزء الثانى)

تأليف: يان أسمان

ترجمة: محمود محمد قاسم

مراجعة: هليل غالى



2017

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

أسمان، يان.
الموت والعالم الآخر فى مصر القديمة (الجزء الثاني) / تأليف: يان أسمان،
ترجمة وتقديم: محمود محمد قاسم، مراجعة: هليل غالى.
ط ١ – القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٧
٤٩٢ ص، ٢٤ سم
١ – مصر القديمة – تاريخ
(أ) قاسم، محمود محمد (مُترجم ومقدم)
(ب) غالى، هليل (مُراجع)
(جـ) العنوان ٩٣٢

رقم الإيداع: ٢٠١٥/ ٧٣١٧
الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977 -92-0195- 5
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

الجزء الثانى

شعائر وتلاوات

الفصل العاشر

طقوس الموتى الدينية وأدب الموتى

١ـ إمداد وتجل: تدوين نصوص التلاوة في أهرامات الدولة القديمة

تقوم صور الموت، التي رأيناها في الجزء الأول من هذا الكتاب على كم وفير من الأحداث. وتهدف هذه الأحداث إلى أن نتعامل مع الموت، كما يعامل المرء مرضًا، ومن ثم فإن وظيفة مثل هذه الصور تكمن في أنها تفضي إلى أعمال تضم أفقًا لإمكانات أفعال غنية المعنى، بحيث يعامل الإنسان مشاكل وجوده ذاتيًا أو غير ذاتي بصورة مفيدة ويتغلب عليها. وأكثر هذه الوسائط أهمية ومركزية لمعالجة هذا الموت بصورة كبيرة هى اللغة. ولا يقوم هذا الانطباع فقط على خداع بصري، لأنه من كل الأفعال المتعددة التي تحيط بالمــوت، لا يبقى سوى النصوص فقط. وأكثر من هذا، فإن هذه النصوص قد وصلت إلينا بوفرة فريدة لم تصل إليها أو تقترب منها أي حضارة أخرى أو تقارن بها، بحيث إنها لا تسمح سوى بهذه النتيجة: فالنصوص هى الوسيط المهم لاستمــرار العيش الذي يسعى إليه. وإذا أردنا أن نظهر أمثلة مختــارة في الجزء الثانـــي من هذا الكتاب، كما تناولنا في الجزء الأول صور الموت المتعددة شعائريا ولغويًا، فسوف نعاينها بالدرجة الأولى بدقة تامة كأداة للغة في أشكال استخدامهــا وتدوينها، ومن ثم فلن يمضي الأمر دون تفاصيل، تظهر للقارئ أحيانًا شيئا فنيا. إلا أن الملاحظة المليئة بالتفاصيل هى فقط التي ستقرب لنا فهم عالم الأفعال، الذي يهدف

للتغلب على الموت، تلك الأفعال التي تظهر لنا عبثية من زاوية نظر عالمنا الخاص بالمعاني.

وتستخدم اللغة في شكلين لمعالجة الموت: في شكل التلاوة العبادية وفي شكل التدوين الخطى. وهذا الاختلاف يجب مراعاته، حتى لا يصبح لدينا تصور، أن التدوين الخطى يمكن أن يكون شكلاً من الأعمال اللغوية، ويمارس تأثيرا شافيًا غريبا جدا. ولقد تعلمنا من الفلسفة التحليلية "How to do things with words" "كيف نصنع أشياء بالكلمات"[١]، وكيف يستطيع المرء تصنيف أفعال الكلام هذه[٢]، ولكن "أفعال الكتابة" لم يكن هناك حديث عنها في هذا السياق. وهذه الفئة لها أهمية قصوى حتى نستطيع فهم النصوص المصرية، التي وصلت إلينا، وأغلب هذه النصوص توجد في سياقات خطية ملموسة ومليئة بالمعاني. وهى تنتمي لمكان وجودها، وسياق تدوينها جزء من معناها. كما أنها لا توجد في كتب، ولكن على أربطة المومياء، وأكفان الموتى، والتوابيت، وحوائط القبور، أي في إطار معماري معقد يعرض ثانية سياقات مختلفة المعنى–أوراق البردي – التي من ناحيتها لها مكان حفظ مخصص شواهد، وتماثيل وموائد قرابين... وهكذا، ويتحدث مكان وسياق تدوينها عما يجب أن تقوله هذه النصوص وتؤثر فيه. ومن ثم يمكن للمرء في مصر القديمة أن يصنع أشياءً بالكلمات، في أن يكتب المرء أشياء معينة في مواضع محددة، وقد استخدم المرء هذه الوسائل في معالجة الموت بصورة واسعة.

والتمييز بين الخط والكلمة المنطوقة يرتبط بشيء، يلعب في الفصول

التالية دورًا كبيرًا: هو ما بين أدب الموتى وطقوس الموتى. وأنا أفهم المقصود بـــ "طقوس الموتى الدينية" بأنها نصوص محددة للتلاوة في عبادة الموتى، على عكس "أدب الموتى" الذي يزود به الميت في قبره، ليكون نافعا له في العالم الآخر. إذن فطقوس الموتى الدينية هى أدب تلاوات أعمال عبادية ينتمي مكان عرضها لعالم الأحياء، في ساحة التحنيط وفي الغرف المطروقة في القبر، وحتى عندما يكون مكان تدوينها في كثير من الحالات هو غرفة الدفن غير المطروقة. وأدب الموتى ينتمي على العكس من ذلك إلى هناك، حيث يرسم: على حوائط غرفة الدفن (نصوص الأهرام)[٣]، وعلى التابوت (نصوص التابوت)[٤] أو على (على التابوت أو موجودة فيه) بردي – كتاب الموتى[٥]. وتغذي مصادر كثيرة "أدب الموتى"، من ضمنها طقوس الموتى الدينية. ورغم ذلك يجب علينا أن نراعي الفرق بين طقوس الموتى الدينية وأدب الموتى، فطقوس الموتى الدينية تنتمي إلى "الخارج" المطروق للقبر، أما أدب الموتى فينتمى إلى "الداخل" غير المطروق أي للقبر. فطقوس الموتى الدينية محددة للعرض العبادي للميت، أما أدب الموتى فللتجهيز السحري للميت.

وأدب الموتى المصري ظاهرة فريدة وسط تقاليد موتى الشعوب. وبالطبع هناك أماكن أخرى جرت العادة فيها على أن يصاحب المرء الموت وموكبه لغويا، وأن يُخاطب المرء حتى بعد موته، ويعامل وكأنه على الأقل حاضرٌ كمتلق للحديث الإنسانى في جماعة الأحياء. كما أن عادة تزويد الميت بنصوص معينة في القبر، مثبتة أيضًا خارج مصر. فقد وُجد على سبيل

المثال في قبور أعضاء طائفة العربيدين(*) السرية، رقائق من الذهب ومعها إرشادات لطريق العالم الآخر تسمى ممرات الموتى، بل وجدت أيضًا أوراق بردي متفحمة(٦). ولكن لم يحدث استخدام للغة والخط في ارتباط مع الطقوس الدينية لعبادة الموتى الدينية على هذا النحو، مثلما حدث في مصر.

وترجع عادة أدب الموتى إلى الملك أوناس، آخر ملوك الأسرة الخامسة، الذي حكم في منتصف القرن الرابع والعشرين قبل الميلاد تقريبا. وتحت حكم هذا الملك ظهرت فكرة كتابة نصوص في غرف الدفن الموجودة تحت الأرض في هرمه، وميزت بعبارة مكررة "ترتل" كـ "متون". ويضم هرم أوناس ٢٢٧ متنًا، وزاد هذا العدد في الأهرامات التالية إلى ٧٥٩(٧). ولقد صممت هذه الكتابة على الحوائط لهذه الغرف الموجودة تحت الأرض بحيث تشكل تلاوة دائمة تحيط بالميت من كل ناحية. وبهذه الخطوة – تكلمت الغرف الموجودة تحت الأرض، وغرفة الدفن، والغرفة الأمامية والمدخل بالكتابة التي عليها، ومن ثم أحيط الميت بتلاوة دائمة وإن كانت صامتة – اتبعت أسلوبًا له أشكال مختلفة، ككتابة الحوائط والتابوت ولفافات البردي المكتوبة، وظل هذا الأسلوب متبعا حتى نهاية التاريخ الفرعونى، كما جلبت نصوصًا جديدة، وأيضا موروثات من نصوص قديمة تعرض لنا الجزء الضخم من المدونات التي بقيت لنا من مصر القديمة قاطبة. هذه المدونات نجملها بـــ "أدب الموتى"(٨). وللتعرف على كنه أدب الموتى ووظيفته ، فمن المفيد أن يرجع المرء إلى الوضع الأصلي لهرم أوناس، وأن ينظر بتمعن إلى الشكل

(*) العربيدون هم أنصار باخوس إله الخمر عند الإغريق. (المترجم)

والموضوع وتقسيم المتون. ولقد أوضح يورجن أوسينج Jürgen Osing منطق نصوص هرم – أوناس في مقال هام، يمكننا أن نتفق معه إلى حد بعيد(٩).

ويدخل المرء حجرة دفن هرم أوناس من الشرق، ويوجد التابوت أمام الحائط الغربي المواجه. وهذا الحائط خال من الكتابة، وعلى الجمالون فقط توجد متون حامية من الثعابين. وتخاطب النقوش الملك من الشرق إذن، ويمينًا على الحائط الشمالي توجد شعيرة إطعام الموتى بتتابعها اللانهائي للقرابين التي تُقدم للملك مع متون قصيرة مصاحبـــة (المتون ٢٣ – ٢١٢). ويسارًا على الحائط الجنوبي توجد متون تخاطب الميت وتصف انتقاله في شكل إله النجم الذي له رأس ابن آوى، كما تصف أيضًا الدخول إلى مسار الشمـــس المتون (٢١٣ – ٢١٩). هذه المتون رأيناها في الفصل الخامـــس (صفحة ٢٠٤)، وتدور حول تتابع متون ثابتة تظهر دائمًا بنفس الترتيب الذي شوهد في كل أهرامات الدولة القديمة وعلى كثير من توابيت الدولة الوسطى، وظهرت تلك المتون ثانية في قبور العصر الصاوي، التي ينظر إليها على أنها أقدم الأمثلة وأكثرها انتشارًا وتقليدية لـــ "طقوس الموتى الدينية". والمصطلح المصري لهذه الفئة هو sȝḫw "لجعله أخ". أن الأمر يدور حول ترتيل هدفه تحول الميت إلى روح الأجداد المتجلية. والتسمية الألمانية التي سادت للمفهوم المصري sȝḫw هى "التجلي". ويضاف الجذر ḫȝ إلـــى الفعل jȝḫ "يضىء، يشع " ليطابق مفهوم "النقاء"، والمفهوم الألمانى "التجلي"، وتوجد نقوش غرفة الدفن في هرم أوناس في ضوء الإمداد (الحائط الشمالي) والتجلي (الحائط الجنوبي).

وتمتد متون التجلي أيضًا إلى مدخـــل الحائط (الشرقي) (المتون ٢١٩ – ٢٢٤) وعلى الحائط الجنوبي للممـــر، ومتـــون الإمداد على حائط الممر الشمالي للغرفة الأمامية.

وتغطى الغرفة الأمامية بالمتون (٢٤٧ – ٣١٢) التي تدور حول مواضيع الصعود إلى السماء واجتيازها، وهنا لا يخاطب الميت، بل يتكلم هو نفسه، أو يظهر بضمير الغائب. ولقد تحول الكثير من النصوص بعد ذلك أصلا من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، فالنص يدور حول ظهوره في عالم الآلهة. ولا تقترب فكرة هذه المتون من الاستخدام الطقسي، ولكنها تظهر أيضًا في الأهرام اللاحقة والتوابيت وأوراق البردي للموتى، وغيرها، ولكن ليس بهذا الترتيب، هذا إن ظهرت بالفعل. ويظهر الانطباع أن هذه المتون تقدم الميت لعالم الآلهة على أنه مخلوق ذو قوة، بينما تخاطب المتون الموجودة في غرفة دفن الميت وتجعل منه مخلوقا ذا قوة من خلال الإمداد والتجلي، وتؤكد له دوامًا تامًا لهذه الحالة. ويغطى المدخل بالمتون (٣١٣ – ٣٢١) التي تدور حول فتح أبواب السماء، وأيضًا تجلي الميت في شكل ظهور قوى كالقرد والتمساح والثعبان والثور والنجم. وربما يتعرف المرء فيها بالفعل على حس سابق للفكرة المتأخرة "للخروج بالنهار" في وفرة "التحول"[١٠].

إذن يخاطب الصوت الذي جُمد في هرم أوناس وصمت إلى الأبد الميت في غرفة الدفن وفي الغرفة الأمامية، ويكلم عالم الآلهة في الممر. ونسمع بل نقرأ في متون غرفة الدفن صوت الكاهن. وفي متون الغرفة الأمامية والممر تكون المتون على الأقل في صياغتها الأصلية، وغالبًا بصوت الميت نفسه، الذي يتكلم. ولا يراعي توزيع المتون في هرم أوناس المواضيع فحسب، ولكن شكلها الشخصي المتداخل أيضًا، والإشارة المختلفة بين المتحدث والمخاطب، التي تحققها المتون. ويمكن للمرء هنا أن يصنف أربعة أشكال رئيسية لمثل هذا الشكل الشخصي المتداخل:

١- متحدث لم يذكر (٠) يتحدث إلى وعن مخاطب معين (٢) (٠:٢:٢)

٢- متحدث لم يذكر (٠) يتحدث إلى مخاطب غير معين (٠) عن شخص ثالث (٠:٠:٣)

٣- متحدث معين (I) يتحدث عن نفسه إلى مخاطـــب غير معين (٠) (I:٠:I)

٤- متحدث معين (I) يتحدث عن نفسه(١) إلى مخاطب معين (٢) أو عن ثالث (٣) (١:٢:١ أو ١:٢:٣)

ونظريًا يمكن من هذه التنوعات الثلاثة بناء أشكال شخصية متداخلة كثيرة، ولكن الأشكال الأربعة المذكورة سابقًا تلعب دورا مهما في النصوص، التي شاهدناها. والشكل التقليدى لطقوس الموتى الدينية أو التجلي هو الشكل ٠:٢:٢ ، متحدث لم يذكر يتصل بالميت ويتحدث عن الميت.

والاختفاء الكامل للمتحدث يطابقه في الناحية الأخرى سيطرة تامة للمخاطب، فالنصوص لها سمة مناشدة واضحة، وضمير المخاطب أنت موجود دائمًا في كل بيت تقريباً، وعلى سبيل المثال:

انهض، يا تتي

وخذ رأسك واضمم عظامك

ولملم أعضاءك

وامسح لنفسك الأرض من لحمك

واستقبل خبزك، الذي لا يتعفن

وجعتك، التي لا يمكن أن تحمض

لتتقدم إلى مصراع الباب، الذي يصد الخاضعين (١١)

ولا تفهم هذه الجمل على أنها جمل وصفية أو راوية، ولكن تفهم على أنها مناشدة، ومن ثم فيجب على المرء أن يضعها كجمل طلبية إذا لم نجد صيغة أمر:

فلتفتح لك السماء

ولتفتح لك الأرض

ولتفتح لك الطرق في مملكة الموتى

بحيث تخرج وتدخل مع رع

وأن تخطو حر ًا مثل سادة الخلود

تقبل القرابين كعطايا بتاح

خبزا طاهرا من مذبح حاتحور

فلتحيا روحك، ولتترعرع أوعيتك (الدموية)

ووجهك منفتح على طرق الظلام[١٢]

والشكل الشخصي المتداخل للتجلي يوصف من ثم على أنه مناشدة قوية لأمنية تهدف في كل بيت مفرد إلى الحفاظ على الاتصال مع المخاطب بوضوح. هذا الشكل "أنت المخاطب" لمرجعية المتكلم المختفية يمكننا أن

نسميه باختصار (٢:٢:٠). وهذا الشكل مميز أيضًا لأناشيد الآلهة، ونسمعه في أحد أناشيد سوبك من الدولة الوسطى كما يلي:

حييت يا سوبك منشا" ِيدت"

لقد أعطاك جب وجهك جاهزًا...!

ووحد لك عينيك.

قوتك قوية وعظيمة!

أنت تجول في الفيوم، وتتنزه في الخضرة الكبيرة

لتبحث عن أبيك أوزوريس

لقد وجدته (أنت)، لقد أحييته

أنت تقول تطهير الفم هذا لأبيك

باسمه "سوكر"

أنت تأمر أطفالك بالذهاب

و أباك ليراعيه

باسمهم "راعى سوكر"

لقد لاءمت فم أبيك أوزوريس

لقد فتحت له فمه

أنت ابنه الذي يحبه(١٣)

ولا يختلف هذا شكليا عن تجلي الموتى. وبناءً على عدم وجود أى إشارة إلى المتكلم، فيمكن تحويل هذا الشكل بصورة ممتازة إلى أشكال أخرى من التداخل الشخصي. وفي نصوص الأهرام توجد نصوص لها شكل ٠:٢:٢ والشكل I: ٠: I (وهنا يتكلم المتن على لسان الميت نفسه الذي يتحدث عن نفسه إلى شخص غير معين)، وأيضًا الشكل ٠:٠:٣ (متحدث غير معين يتحدث إلى مستمع غير معين عن الميت في صيغة ضمير الغائب). وتغير النص من I: ٠: I إلى ٠:٠:٣ مثبت بكثرة في نصوص الأهرام، وأيضا التغير من ٠:٢:٢ إلى ٠:٠:٣(١٤) موجود أيضا. إذن فشكل التداخل الشخصي في نصوص الأهرام متغير، وعمومًا يمكننا القول، إن متون التجلي تغيرت بصورة فردية

من الشكل ٢:٢:٠ والشكل ٣:٠:٠، ويمكن أن توجد. أما التغير من ٢:٢:٠ (الحديث إلى الميت، فيما يخصه هــو) ومن I: ٠ : I (الميت يتحدث عن نفسه) في نفس المتن فلم يحدث مطلقًا. وهكذا يتحدد عادة للتجلي شــكل التداخل الشخصي ٢:٢:٠، وأحيانًا يتحول إلى الشكل ٣:٠:٠، ومن ثم يعلو بوضوح أمام شكلين آخرين لا يظهران في هذه الفئة البتة أو يظهران بصورة نادرة: وهما الشكل I: ٠: I والشكل I: ٢: I/٢. وفي الشكل I: ٠: I يتحدث الميت عن نفسه، دون أن يوجه كلامه إلى شخص معين (على سبيل المثال الصلوات أو مناجاة الأحياء). وهذا الشكل منتشر بصورة كبيرة في أدب الموتى، ويمكن أن يسري كشكل تقليدى لمتون الموتى خلال طقوس العبادة. وأيضًا الشكل ٢/ I: ٢: I (يتحدث الميت إلى كائنات أخروية ما عن نفسه/ أو عن نفسها) منتشر جدا في أدب الموتى. والأكثر إثارة في سياقنا هو الشكل ٢:٢:١، إذ يتحدث فيه شخص معين إلى الميت، ويظهر هذا الشكل في وظيفتين مختلفتين في سياق طقوس عبادة الموتى: "كنص ختام" يكشف فيه المتحدث أخيرًا عن تستره وشخصيته، وأيضًا عن علاقته بالمخاطب بوضوح، وك "نواح الميت" على لسان إيزيس ونفتيس، الذي يشكل عنصرًا تقليديًا لطقوس نوبة الحراسة، وهذا ما سنتناوله في الفصل القادم.

والربط بين ترتيل المتن من شخص مجهول يخاطب مستمعًا، ويتعامل فقط من خلاله، وبين نص ختامي يقدم الميت فيه نفسه ويوضح علاقته مع المستمع مميز لأناشيد الآلهة. وقد نشأ القسم التالي من نشيد للشمس في الدولة الحديثة:

لقد طرحت أعلام أبي الهول الخاصة بك أعداءك أرضًا

فرح الموجود في مركبه!

و فريقك متجانس

واتحد مركب النهار معك، وقلبك متسع

يا سيد الآلهة التي خلقتها أنت،

وتمدحك

ونوت تتألق بلون اللازورد، إلى جوارك

لقد نفذت للماء الأزلى بأشعتك

أنر لي حتى أرنو إلى جمالك

فأنا واحد كان على الأرض سالمًا

أمدح محياك الجميل

عندما تشرق في بلاد نور السماء

أمدح قرص الشمس عندما يغرب

فوق جبال سعنخ – تاوي(١٥)

وهكذا يمكن للمرء أن يصف التجلي كـ "نشيد للموتى"، رغم وجود فروق مهمة بين النشيد والتجليات، فالنشيد ينقصه عنصر المناشدة، التي لا تلعب فيه على أي حال نفس الدور المسيطر، كما أن صيغة الخطاب مختلفة، فالتجليات تتحدث إلى المخاطب بصيغة hꜣ wsjr N pn. وصيغة النداء "يا" hꜣ لا تأتي إلا في التجليات فقط، ولا تستخدم سواء مع الأحياء(١٦) أو (على الأقل في النصوص القديمة) الآلهة(١٧). وربما تكون مشتقة من الفعل hꜣj "ينزل"، وتعنى أصلاً الطلب "اهبط". ويحدد استخدامها غالبًا مع الفعل "اهبط" مرتبطًا بالساقين، ولا يدور الكلام حول تحية مثل "مرحبًا" jj-wj-tw أو jj.tj أو "حييت" jnḏ-ḥr=k ، ولكن الكلام يدور حول إسقاط خطابي. ويكون لضمير الإشارة بعد اسم العلم وظيفة النداء والإشارة المشروطة إلى القريب للمخاطب: "المتوفي ن ن هنا..." ومخاطبة الآلهة لا تكون بمثل هذه الطريقة، التي تتم في شكل التداخل الشخصي لمتون المتجلين.

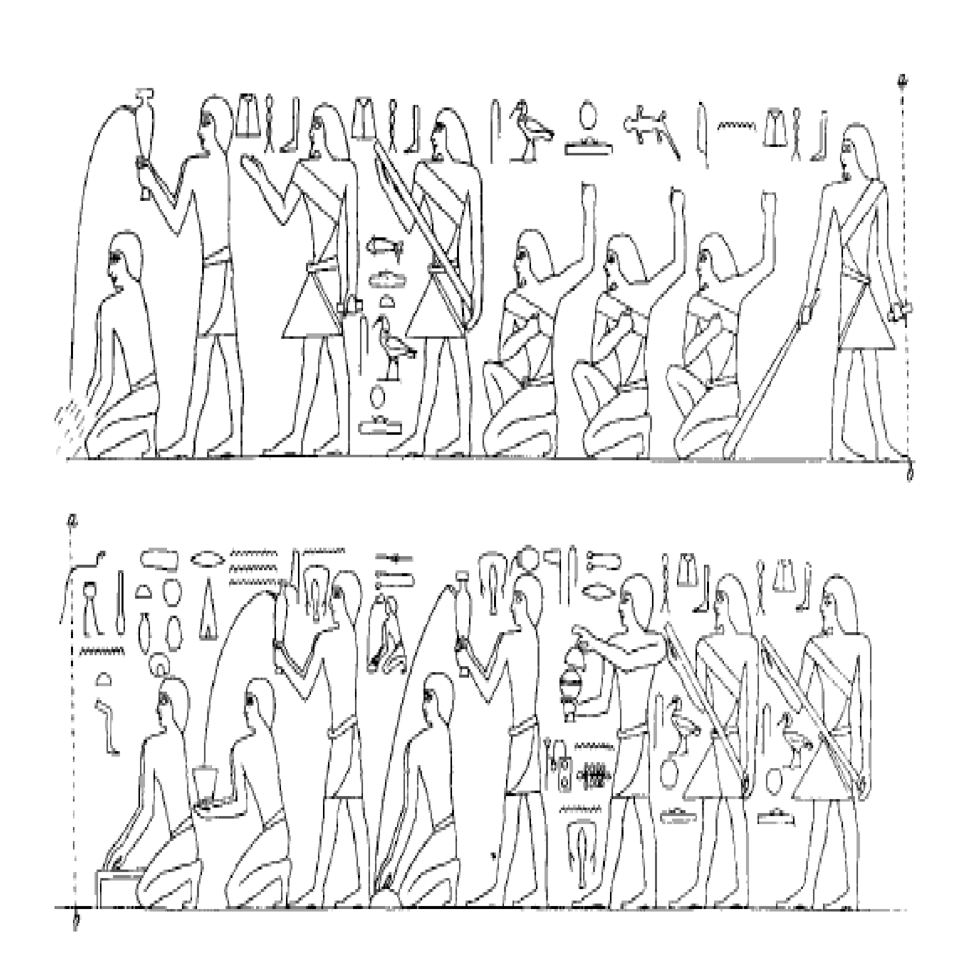
وأود أن أتناول فيما يلي تداولية المتحدث المتجلي، وأى نوع من الحدث يتم في التراتيل، وكيف تكون العلاقة في هذا الصدد بين الشفهي والتحريري؟ ومع طرح السؤال ننضم إلى الاتجاه المذكور (التداولية) في فلسفة اللغة واللغويات، الذي يبحث التحدث كشكل من التعامل الاجتماعي. ويدعو علم المصريات لمثل هذا التفكير خاصة وأن النصوص تقابلنا هنا في أشكال متعددة منضوية في سياقات أفعال شعائرية وسحرية وغيرهما للحياة الاجتماعية. ومن ثم فمن المؤكد أنها ليست صدفة أن عالم المصريات المهم سير آلان جاردنر Sir Alan Gardiner هو في الوقت نفسه أحد الآباء المؤسسين للتداولية اللغوية ونظرية فعل الكلام. وقد ظهر كتابه نظرية الكلام واللغة بالفعل عام ١٩٣٢. وقد أهداه إلى عالم اللغة فيليب وجنر Philipp Wegener، وأشار كثيرا إلى كتاب وجنر "دراسات حول القضايا الأساسية للحياة اللغوية"، ورأى أن وجنر سابق له[١٨]. والافتراض هو أن معنى الجمل، التي ننطقها يحددها الموقف الذي نوجد فيه مع المستمع، ومن ثم لا تخضع للقواعد والمفردات، ولكن لأطر ومناظر (كما سيقال لاحقا) الحياة الاجتماعية. وعلى هذا يكون علم الاجتماع هو أقرب العلوم لعلم اللغة، ومن ثم لا يطالب جاردنر بعلم المنطق أو علم النفس، ولكن بعلم الاجتماع[١٩].

ويمكن للصور أن تعطينا إشارة مهمة إلى أشكال استخدام (تضمين الموقف) التجلي. وتوجد مناظر لشعائر القرابين مع تراتيل المتجلين من كل العصور، ولكنها توجد بكثرة في قبور الدولة القديمة. ويتم تصوير ثلاثة كهان (ẖrjw-ḥȝb) مرتلين غالبًا راكعين، نتعرف عليهم من شعرهم الطويل

والأوشحة، ويضربون على صدورهم بقبضتهم في شكل تبادلي. وتدور الصورة هنا حول شكل من "موسيقى الجسد" وتصدر بهذا الضرب أصواتًا إيقاعية مكتومة تصاحب الترتيل. وتسمى هذه الإيماءات في اللغة المصرية بـــ hnw(٢٠) ولكن في هذه الحالة يكون ترجمتها بـــ "الابتهاج" غير مناسب، فـــ hnw ليس تعبيرًا عن السعادة، ولكنه تعبير عن الإحساس بالقرب من قوة بشرية، مثل قوة الفرعون، أو قوة الميت أو قوة الإله(٢١). وكإلحاق كتابي لهذه الإيماءة يظهر التعبير "كثيرا من التجليات يرتلها الكاهن المرتل/ الكهنة المرتلون" (šd.t sꜣẖ.wᶜšꜣ. w jn ẖrj-ḥꜣb). ومن العروض المفصلة في قبر جمني كاي يظهر، أن الكاهن الواقف يرتل التجليات من لفافة مكتوبة، بينما يرافقه الكهنة الثلاثة الراكعون بطبول الصدر في إيماءة – hnw (شكل ٤٨).

و"التجليات" هى نصوص طويلة تقرأ من لفافة بردي مكتوبة، حتى لا تتسرب إليها أخطاء الذاكرة. والكلمة المصرية sꜣḫw هى الصيغة السببية للجذر ꜣḫ التي تعني تقريبًا "قَوْى الروح". وهذا البناء السببي لتسمية الفئة وحده يظهر، أننا نتعامل هنا مع نصوص لها تأثير قوي، وأن ترتيلها يؤثر في التحول. وبالتحديد في حالة روح الأجداد المتجلية. والكتابية بما تتضمنه من سرد وعرض، تشير إلى الحالة الخاصة لشكل لغتها. فهى مقدسة، أما الخط فيخدم كوسيلة لحفظها، حيث لا يسمح بتسرب أى حالة من أخطاء الذاكرة. ويضمـــن الكاهن ذو اللفافـــة المكتوبة دقـــة العرض، تمامًا مثل ما يفعلـــه المايسترو في حياة الموسيقى الحديثة مع النوتة الموسيقية. ويعمل الخط في

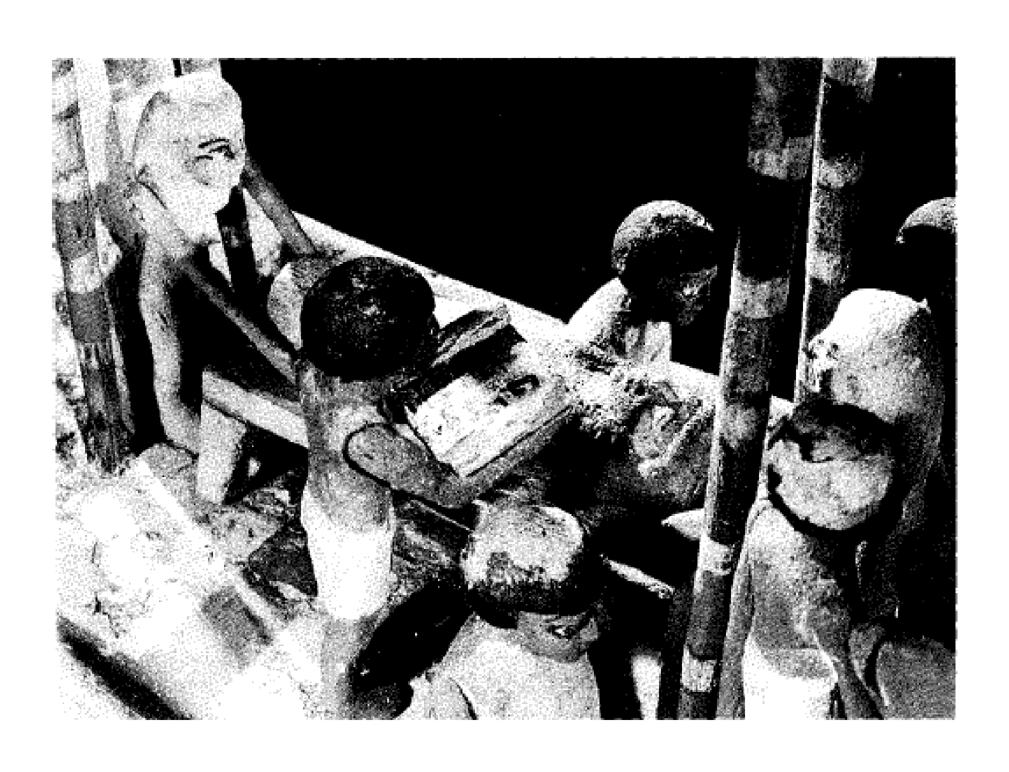
السياق الوظيفي "لأدب الترتيل" فقط كوسيلة مساعدة، كمخزن وسيط. أما الفصل الاتصالي الفعلي فهو العرض الشفهي. فالخط لن "يقرأ"، ولكن "سيتغنى به". وأيضًا في هذا النوع تطابق كتابة الشعائر الدينية النوتة الموسيقية تمامًا، التي لا تقرأ، ولكن تعرض. وبالطبع يمكن للنص أن يحفظ عن ظهر قلب بدلاً من التدوين الكتابي. ونظريا لا يوجد هنا أى فرق، فالذاكرة البشرية تعمل هنا أيضًا كمخزن وسيط، و"نظام التدوين "التنويت" مثل الخط أو أى نظام تدوين آخر مثل عقد الحبال والصور والثلمات، وكان معروفا عن براهمة الهند أنهم لا يثقون في التدوين ويفضلون الذاكرة كمخزن وسيط، أما المصريون فقد فضلوا العكس من البداية، ولم يثقوا بالذاكرة، واستغلوا الكتابة كمخزن لنصوص العبادة.



صورة رقم ٤٨

شعيرة القرابين في القبر. في الأعلى: صب الماء على يدي كاهن راكع واثنان واقفان، وثلاثة كهان راكعون يَقْرَأون تراتيل تجليات كثيرة، مسح آثار القدم. وفي الأسفل: إراقة الماء وصبه، التبخير، والكاهن المرتل ذو اللفافة المكتوبة في التجلي – نقش في قبر كاجمني – الأسرة السادسة (سقارة – ٢٣٠٠ قبل الميلاد تقريبًا)

ويوجد في متحف برلين بردية من أوائل العصر البطلمي، وبها مجموعة من "التجليات"، وادعى كاتبها في ملحوظة تمهيدية أنها نسخة لكتابة باليد من عصر أمنحوتب الثالث (١٤٠٠ – ١٣٦٠ قبل الميلاد تقريبًا)[٢٢]. وقد يعتبر المرء أن هذا نوع من أنواع الغش العادية. ولكن نظرة على هذا النص تخبرنا مع ذلك، أن هذه المجموعة أقدم كثيرًا من المسودة المقدمة، وأن النصوص التي جمعت فرادى تعود إلى وقت أقدم بكثير. وتوجد نفس مجموعة النصوص بالفعل على توابيت في بداية الألفية الثانية قبل الميلاد، كما توجد النصوص المفردة بالفعل في أهرامات الأسرة السادسة (القرن ٢٤ قبل الميلاد). والنصوص المتوارثة في حالة جيدة بدرجة مدهشة، فهنا تكون بالفعل طقوس – التجليات قد حفظت في إطار تدوين الشعائر على مدى ٢٠٠٠ عام كما أنها مخزنة بأمانة واستخدمت في عرض العبادة بصدق. أما ما كان في مصر في عام ٢٣٠٠ قبل الميلاد تقريبا مصريا "عاديًا"، فقد أصبح في عام ٣٠٠ قبل الميلاد لغة أجنبية، يتمسك بها المرء فقط في العبادة.



صورة رقم ٤٩

الكاهن المرتل يرتل تجليات على المومياء – رسم على تابوت في هيئة قارب لجحوتى – المتحف البريطانى – القرن ٢٠ – ١٨ قبل الميلاد

هذا الانفصال بين اللغة المصرية المنطوقة واللغة المكتوبة، وبين المرحلة اللغوية المحفوظة في لفافات مكتوبة للكاهن المرتل يصعب تحديد زمنه، فالأمر يدور هنا بلا شك حول عملية مستمرة للتطور. وكان الشعور السائد لوقت طويل هو أن الفرق بين لغة العبادة ولغة التعامل اليومية هو بالتأكيد تنوع للهجات فقط. ومؤخرًا بعد زمن العمارنة (١٣٥٠ قبل الميلاد تقريبًا)

أصبح واضحًا للمصريين أنهم يتعاملون مع لغتين مختلفتين، فالآن أصبحت لغة الكتابة القديمة تعلم خاصة في المدارس[٢٣]. وفي العصر المتأخر أصبحت معرفة هذه اللغة ملكية خاصة للكهنة، كما أصبحت هذه اللغة نفسها لغة عبادة حصرية، وبالمثل الكتابة الهيروغليفيـــة وخطها المختصر – الهيراطيقـــي – الذي كتبت به. وفي هذا الوقت سمح أن تمتد التسمية القديمة للخط الهيروغليفي "لغة الآلهة" (mdt nṯr) كلغة أجنبية أيضًا على ما سجل بلغة الدولة القديمة، وما سجل بلغة الدولة الوسطى: لغة العبادة هى لغة الآلهة، ومن ثم فهى لغة أجنبية[٢٤].

وكل الأفعال التي تتم في العبادة – وهذه هى الفكرة الأساسية لكفاءة إلهية دنيوية أو "ملائمة"، وفعالية دينية لترانيم طقسية – ستتم أيضًا في عالم الآلهة، وهنا يسري المبدأ ما (يحدث) في السماء، (يحدث) في الأرض[٢٥]. ولو لم تقم إيزيس بإيقاظ زوجها أوزوريس بنواحها وتجلياتها وتجعل منه مخلوقًا روحانيا خالدًا قويًا، ما كانت كل الأفعال الأرضية العبادية والتراتيل في هذا الصدد مجدية، ولو لم ينتصر إله الشمس يومًا بعد يوم على تتين الكارثة أبوفيس، الذي يهدده بالظلام والتوقف، ما كان لشعائر الحماية – التي تتم يوميًا في المعابد لصد أعداء الفرعون في الداخل والخارج وللحفاظ على النظام ورفاهية الدولة – أي تأثير. ومن ثم يجمع المرء هذه النصوص أيضًا تحت اسم فئة: اسمها bȝw Rᶜw "إظهار قوة رع"، لأن المرء يفترض أن إله الشمس يكتسب قوته من ترتيلها، وبها يتغلب في مساره اليومي حول الأرض على المقاومة الكونية.

والمعالجة اللغوية للموت هى فقط – وإن كانت مركزية – حالة خاصة لترتيل شعائر من "إظهار قوة رع"، وهنا يدور الأمر بوجه عام على الأكثر كمحاولة أن يبقى العالم لغويًا في حركة. ويرى المرء الكون وعالم الآلهة المتجسد فيه كدراما ويفهم أفعال العبادة والتراتيل كعرض لفعل إلهي دنيوي. ولا تتم العبادة بمعنى التواصل بين الإنسان والإله، ولكن كسيناريو لدراما داخلية – إلهية دنيوية بين إله وإلهة. ويريد المرء ذكر هذا المبدأ – وسط أفعال عبادة وتراتيل تعرض أحداثا إلهية دنيوية أو تتمها – حتى لا يتخوف من استخدام المفارقة التاريخية لمفهوم ظهر في العصور الكلاسيكية وأن يسميه "سحـــري". أما ما كتبه ممثل السحــر الأفلاطوني الجديد المهم الفيلسوف امبلكوس في رسالته "حول الأسرار المصرية" تحديدًا، فيقوم على نظرات عميقة إلى معنى ووظيفة لغة العبادة التي تنطبق أيضًا على مصر القديمة تمامًا[٢٦] (mutatis mutandis) ولم يأل امبلكوس جهدًا في إيضاح مبدأ التواصل السحري في صياغات جديدة دائمة، حتى يبعد تهمة أن السحر يرمي إلى تهديد الآلهة أو يرغمها أو أى شيء آخر يؤثر عليها برغباته. وحجته تقوم على فكرة أن السحر لا يظهر كإنسان في مواجهة الآلهة، بل ينطلق من موقف وَجد (صوفي) له نصيب من الإلهية. وهو لا يُنزل الآلهة إليه ولكنه يرتفع هو بنفسه إلى الآلهة: "لأن مثل هذا الاستدعاء لا يهبط بعدم المتأثرين والأنقياء إلى منزلة التأثير وعدم النقاء، ولكنه أكثر من ذلك – على العكس منا نحن البشر – الخاضعين له بالميلاد والتأثيرات – يطهر ويسمو فوق التأثيرات"[٢٧]. ومن ثم فهو يصر على "أن تأثير الآلهة لا يحدث، حيث يقف فريقان مختلفان متواجهان أمام بعضهما البعض (الإنسان والإله)، ولكن أكثر

من ذلك يتم هذا النوع من التأثير الإلهي في تطابق ووحدة وتفاهم (بين إله وإله)[٢٨]. فالساحر لا يصدر أوامره للقوى الكونية بقدرة الرموز السحرية كإنسان، أو أيضا كفرد يمتلك روحا بشرية فقط، ولكنه يصدر أوامر أكثر قوة كما لو كان ينتمي لطبقة الآلهة، وأكثر قوة مما يمتلك من كينونة"[٢٩] ومن الواضح أنه لا يمكن للمرء أن يغير الفكرة الأساسية للشعائر المصرية القديمة. ويسري هذا المبدأ "السحري" على الأفعال، كما يسري على اللغة أيضا، التي لا يمكن فصلها عنـــه. وفي التراتيل المصاحبة للأفعال تكمن القوة المحولة المجلية للاحتفال. ومن ثم يكون الكاهن المرتل دائمًا موجودًا، فهو يقود الناحية اللغوية للاحتفال والتراتيل التي ينطقها فم الكاهن في لحظة الفعل العبادي بكلام الآلهة. وعندما يتحدث الكاهن، يتحدث إله إلى إله، وتنشر الكلمات قواها المحولة والمؤدية والسحرية، وهذا يعني القوة الإلهية الحاضرة، هذا هو العرض، أما ما يمسكه الكاهن المرتل في اليد فهو النوتة.

ويعد الترتيل المقدس حديث الآلهة تبعًا لمعناه ومبناه مخزنا في شكل الكتابة، ويتحقق في سياق لعبة الأدوار العبادية. والكاهن لا يتفوه به لمصلحته، فهو لا يظهر هنا كإنسان أمام صورة الآلهة، بل أكثر من هذا يتقمص دورًا في سياق "موضع" دنيوي إلهي. والكون والحقيقة بنيا من مثل هذه "المواضع"، فهما عنصرا البناء، اللذان يبنى منهما كل العالم المستمر حدوثه، وربما تستطيع اللغة أن تصفه وتربطه روائيا: وهكذا تنشأ الأساطير. وربما تستطيع اللغة أيضًا أن تعبر بصورة مؤكدة عن مواضع – داخلية في هذا التأثير المشترك وتشكلها دراميا: وهكذا تنشأ تراتيل العبادة.

والتأثير المحيي والروحي لكلمة الآلهة يأتى في أوضح أشكاله في كتب العالم السفلي، ففيها تقابلنا صورة موت أخرى لم نخصص لها فصلاً مستقلاً، ولكننا نذكرها الآن بصورة موجزة، وهى ترتبط بالرحلة الليلية لإله الشمس عبر العالم السفلي. ويظهر الموت هنا كحالة من النوم وفقدان الوعي، يستيقظ منها الموتى ليلة فليلة عند مرور إله الشمس بهم، الذي يحييهم بنوره، ولكن قبل كل شيء بمتونه. وهو يحييهم، كما يقال دائمًا "بأنفاس كلماته". ويعدهم بالحق ويعين لهم إمدادهم، ويشكرونه بخطابهم "المتجلي" الذي يشبه متون الموتى. هذا الحدث اللغوي الليلي المتكرر بين إله الشمس والموتى في العالم السفلي تسجله كتب العالم السفلي وتجعل الدور المحيى للغة في عقيدة الموتى المصرية واضحا جدا. وعندما ينصرف إله الشمس عن الموتى، ينطلقون في نواح، ويعــودون ثانية إلى سباتهم. وصـــورة الموت هذا لـــ "الجمال النائم" (إريك هورنونج) توجد في تناقض غريب مع تصورات إقامة دائمة في الجنة للمتجلين الذين أُنقذوا من الموت، وأيضًا الخروج في النهار، وربما يدل هذا فقط على جسد مومياء المتجلين، بينما ترتبط صور الحياة الخالدة المنقذة من الموت بالروح، وتقنن كتب العالم السفلي مع الصور ووصف العالم السفلي هذه الكلمات المحيية، التي يوجهها إليهم إله الشمس وإجاباتهم عليه. وعلى حوائط قبور الملوك ترسم وتكون الذاكرة الفنية للملك، الذي عليه أن يعرف هذه الكلمات حتى يؤثر في مسار الشمس.

وتدل قبور الملوك على ملمح آخر لتدوين النصوص المقدسة. فالخط لا يكون الغرض منه هو حماية النص المقدس فقط من التغيير وحفظه من – ترتيل إلى ترتيل – بنفس كلماته. ومن ثم لا يكون الاحتياج لحماية النصوص

المقدسة قد تم عمل كل شيء له بالقدر الكافي. وهنا يظهر الخط كإجراء حماية ثان للحفاظ على السرية، فالسرية تنتمي في مصر لمفهوم القداسة، فالقداســة بالنسبة للمصري هى سر "عبر الحقيقة eo ipso". والاضطــرار لحماية السر ينتج من التأثير الضخم، الذي خصصته النصوص المقدسة لتراتيل العبادة. هذه النصوص لها قوة منفذة ومجلية، فهى توقظ الراقد من سبات الموت، وتنصب المنبطح أرضًا، وتفتح العالم السفلي، وتقرب من الآلهة:

متون الأجداد تحكي أشياء حقيقية

من يسمعها يسمو في مكانه

لأنه استيقظ ورأى الشمس

فهي(المتون) تسر قلبه في العالم السفلي

لأن هذا حال ممتاز (٣٠)

ومن ثم ينتمي تدوين مثل هذه النصوص في ذلك المجال الذي ربطناه في الفصل الثامن بوظيفة سر القبر: التابوت وغرفة الدفن، حتى ولو كان عرض النصوص يظن أنه يتم بالطبع في مجالات احتفال مطروقة شعائريا.

٢ـ الكتابة كصوت وذاكرة: كتابة نصوص الموتى في توابيت الدولة الوسطى وفي كتاب الموتى

قُلبت أحوال الدولة القديمة بحلول عصر الدولة الوسطى: تبقى أهرامات الملوك بلا كتابة، بينما تمتلئ توابيت العامة من الداخل بالكتابة بنصوص الموتى أكثر فأكثر. وأندر من هذا أن نجد مثل نصوص الموتى هذه أيضًا على حوائط غرف الدفن. وغرفة دفن سنوسرت عنخ في مقر جبانة العاصمة اللشت – من عصر سنوسرت الأول – لها أهمية خاصة، فنقوشها لا تتكون كاملة من نصوص الأهرام فقط، ولكنها تطابق بصورة كبيرة نظام نصوص هرم أوناس عدا تتابعها وترتيبها داخل نصوص هرم أوناس. وتوجد فقط في نطاق المدخل وفي الزاوية الشمالية الشرقية للغرفة بعض المتون التي لم تظهر في هرم أوناس، هذه المتون أرقامها ٣٦٤، و٦٧٧، و٣٦٥، و٣٧٣ البداية (في المدخل) والمتون ٥٩٣، ٣٥٦ البداية، ٣٥٧ النهاية، ٣٦٤ كلمات البداية و٣٧٣ النهاية ومتن الأكفان ٥١٦ (في الركن الشمالي الشرقي). ويدور الأمر في هذه المتون حول أجزاء طقس موتى آخر يمتد من توابيت الدولة الوسطى، وحتى قبور وبرديات العصر المتأخر[٣١]. والطقس الديني هذا له – كما سنرى – علاقة شعائر دينية مختلفة عن الطقس الديني للمتون ٢١٣ وحتى ٢١٩، و٢٢٠ وحتى ٢٢٢.

وقد نشر أدريان دى بوك من الأعوام ١٩٣٨ وحتى ١٩٦١ نصوص التوابيت في سبعة مجلدات. وهذه الطبعة هى عمل رائد في الفقه اللغوى، وعيبها الوحيد هو أنها اقتصرت على متون الأهرام "الجديدة" غير الموثقة وأغفلت كل النصوص التي وجد فيها تشابه مع نصوص الأهرام. وهذا

يستدعى خاطرًا خاطئًا لمكون النصوص، ويكتسب المرء صورة عدم استمرار حادة، كما لو أن الدولة الوسطى لم تستكمل تقاليد أهرام الدولة القديمة بأي صورة، وأصدرت نصوصًا جديدة تمامًا. ولكن هذا خداع بصري خلقه اختيار النصوص في طبعة دي بوك. وفي الحقيقة أن نصوص التوابيت تتكون من نصوص قديمة وجديدة معا. ولقد استمر التقليد دون انقطاع وأُثري بكم من النصوص الجديدة.

وكان تجديد نصوص التوابيت باديًا للعيان، فهى تنتمي لثقافة كتابة مختلفة تمامًا عن ثقافة كتابة نصوص الأهرام في الدولة القديمة، فنصوص الأهرام هى نقوش، أما نصوص التوابيت فهى على العكس من ذلك مكتوبة بخط اليد بكل دقة فن الكتابة المصرية، الذي تطور في مكاتب المصالح الإدارية البيروقراطية. وإلى هذا الاستخدام تنتمي قوائـم وجداول، وقبل كل شـيء استخدام الحبر الأحمر والأسود حتى نستطيع التمييز بين "النصوص" و"شبه النصوص". فالنصوص هى المتون الأصلية، وتكتب باللون الأسود، وتطابق ما نقشه الكتبة على حوائط، أو ما أرادوا كتابته. أما "شبه النصوص" المكتوبة بالأحمر فليس لها أى تطابق مع نصوص الأهرام. والأمر هنا يدور حول عناوين وملاحظات تعطينا معلومات حول تحديد الغرض وتأثير كل متن مفرد، وأيضًا تعليمات الترتيل في حالة وجود شروط معينة أو استخدام شيء معين في الترتيل. والأغراض التقليدية هى على سبيل المثال "من أجل عدم الموت ثانية"، "من أجل عدم أكل البراز في مملكة الموتى"، و"من أجل عدم السير على الرأس"، و"من أجل التحول إلى " و"من أجل الحصول على الهواء

والماء"، و"من أجل تبرئة رجل" وغيرها كثير.

ويدل هذا التغيير على أن الغرض الرئيسي لزخارف التوابيت وكتابتها ليس تدوين صوت يخاطب الميت دائمًا، أو يريد أن يتكلم مع الميت نفسه دائما كما هو الحال في نصوص الأهرام. وربما لا يستطيع الصوت أن يعبر تحديدًا عن هذا الفرق بين النص وشبه النص، وبين الحبر الأحمر والأسود. وتتجه هذه الأشكال البيروقراطية لتدوين النصوص إلى العين القارئة، فالترتيل لن يدوم هنا، ولكنه يعد مخزونًا علميًا. أو بكلمات أخرى: هنا لا يعمل الخط كبديل للصوت، ولكن كذاكرة صناعية.

ومن ثم يكون التفريق بين "الطقوس الدينية للموتى" و"أدب الموتى" أمرا لابد منه، حتى نجد طريقنا الصحيح في متاهة نصوص الموتى المصرية. ويدور الأمر في أدب الموتى حول تقنين خطي لمخزون علمي يعطى للميت في قبره، ولتجهيزه في العالم الآخر، أما في الطقوس الدينية للموتى فيدور الأمر حول تدوين التراتيل العبادية التي يجب أن يحيط أثرها الشافي الميت دائمًا. وفي الحالة الأولى يخدم الخط كبديل صناعى للذاكرة، التي يجب أن تكون بديلة لذاكرة الميت المتدهورة في موته، وفي الحالة الأخرى يخدم كبديل للصوت، وبالتحديد صوت الكاهن المرتل، الذي يجب أن يرن دائمًا في أعماق غرفة الدفن:

> **١- والخط كذاكرة صناعية له وظيفة محددة هي تجهيز الميت، بتكرار النصوص التي يحتاجها في العالم الآخر، ليحرر نفسه بمساعدتها من عالم الموت إلى الجنة. فمعرفة هذه المتون، تجعله- روحًا من "أرواح الأجداد المتجلية" "التي تعرف متنها"-**

علمًا سحريًا يجعله مستعدا ليحل محل ذاكرته الطبيعية. ويخدم الخط هنا كمخزن لعلم سحري. ولإدارة سهلة لهذا العلم ومن أجل غرض التوجيه الأسرع تستخدم وسائل ثقافة خط الإدارات، والكتابة بالأحمر والخانات وهكذا.

٢- والخط كصوت صناعى محدد له أن ينقل ترتيل العبادة إلى الأبد أطول من مدة عرض شعائرها، ولإبقاء الميت دائمًا في متناول صوت الكاهن. وفي هذه الوظيفة يخدم الخط في تحقيق ترتيل دائم. ولقد استمرت هذه الوظيفة في نصوص التوابيت، لأننا نواجه دائمًا وأبدًا الطقسين الدينيين، اللذين نعرفهما من نصوص الأهرام. الطقوس (نصوص الأهرام) ٢١٣ – ٢١٩ + ٢٢٠ – ٢٢٢ / ٢٢٣ / ٢٢٤ (بعد ذلك: طقــوس نصوص الأهرام أ) والطقــوس (نصوص الأهرام PT.A) ٥٣٩ + ٣٥٦ – ٣٥٧ + ٣٦٣ + ٦٧٧ + ٣٦٥ + ٣٧٣ وهكذا (بعد ذلك: طقوس نصوص الأهرام)، وأيضًا بعض الطقوس الجديدة. وفي نصوص التوابيت تأخذ أيضًا العنوان مثل "كتاب التجلي" وما شابهه.

وفي طقوس PT.B، وطقوس الموتى الجديدة يتم التأكد، من أنها تنتمي لسياق شعائري يختلف عن سياق طقوس الإمداد، هذا السياق سوف نوضحه في الفصلين القادمين بصورة أكثر. والأمر يدور حول شعيرة التحنيط. وهنا سوف نتأكد أيضًا، أنه يوجد ارتباط موضوعي بين التحنيط كسياق عرض وبين كتابات التوابيت كمكان للتدوين. وهذا لا يسري فقط على توابيت الدولة الوسطى، ولكن أيضًا على كتابات التوابيت حتى عصور متأخرة وحتى عصر البطالمة. وهنا يظهر أيضًا، أن المتون تنهل من طقوس الموتى التي يكون مركز ثقلها على الأقل في شعيرة التحنيط. وليس الأمر كما نشاء، إذا

كانت نصوص الموتى توجد على حائط القبر أو التوابيت أو على برديات الموتى، فمـــع التابوت كحامل للكتابة تظهر علاقة موضوعية خاصة في الأمر، لها علاقة بالتحنيط.

ومن الواضح أن التوابيت تمثل مكانًا للتدوين يوجد في علاقة وثيقة مع مكان عرض التحنيط، وهذا يعني أن وضع التابوت يتم في غرفة التحنيط، وأن التابوت يأخذ معه من غرفة التحنيط إلى غرفة الدفن نوعًا ما من أثر شفاء هذه الشعيرة. ويمكن للمرء أن يحدد هذا السياق الشعائري بصورة أكثر دقة، فالأمر لا يدور حول التحنيط بوجه عام، كعملية تستغرق سبعة أيام، ولكن حول "نوبة الحراسة "الليلية، التي تمثل غالبًا نهاية شعيرة التحنيط، التي يوجد في بؤرتها جثمان مومياء الميت الموضوع في التابوت. وتتم شعيرة نوبة الحراسة ومعها طقوس الموتى الشاملة في التابوت. وهذا كله يجب أن نظهره ونفسره في الفصول التالية كل على حدة.

كما علينا أن نضع في الحسبان سياقي شعائر مختلفين لطقوس الموتى أو "التجلي": عبادة قرابين الموتى ونوبة الحراسة في نهاية التحنيط. وبناءً على تفرد مكان التدوين تدل طقوس الموتى في غرفة التحنيط على الشعائر الليلية، باستثناء الطقس A المأخوذ من الأهرام.

ومنذ بداية الدولة الحديثة ١٥٨٠ قبل الميلاد تقريبًا، لم تكتب نصوص الموتى في التوابيت ولكن على لفائف البردي. هذه اللفائف نسميها "كتب الموتى"،(٣٢) والتسمية "كتاب الموتى" تسمية مضللة، لأن الأمر هنا لا يدور أولاً حول العنوان المصري وهـــو "متون الخروج في النهار" وثانيًا لأن الأمر لا يدور

هنا حول "كتاب" بمعنى حجم ثابت له عدة نسخ، ولكنه يدور حول تكرار لنصوص الموتى، التي كوّن منها كل فرد مختارات فردية من كتاب الموتى. وبدءًا من الأسرة ٢٦ قننت مختارات وتتابع وصياغة نصوص معينة؛ والآن فقط أصبحنا نتعامل مع "كتاب"(٣٣). ورغم هذا ومن أجل التبسيط فإننا نتمسك بالتسمية التقليدية "كتاب الموتى".

ويكاد كتاب الموتى ألا يحتوي إلا على نصوص الأهرام، فقد ظهر هنا الآن توقف بالفعل لهذا التقليد، الذي ظن دي بوك خطأ – في إصداره لنصوص التوابيت – أنه قد حدث في الدولة الوسطى. وقد اخُتصر مكون المتون إلى السدس، فبدلاً من أكثر من ألف متن، أصبح المكوِّن الآن مائتين بالكاد. وأيضًا عنصر الطقوس، حيث يعمل الخط كتدوين للصوت تراجع كثيرا مرة أخرى أمام نصوص التوابيت. أما البقية الباقية من طقوس الموتى، التي يمكن التأكد منها هنا. وعلى سبيل المثال المتون ١٥١ و١٦٩، ١٧٢ فتدل بوضوح على موقف التحنيط. وكل متن له الآن وبصورة معتادة عنوانه الدال على الغرض منه، وتحمل المجموعة كلها العنوان "متون الخروج في النهار".

أما التجديد الأكبر لكتاب الموتى فهو الرسومات، فكثيرٌ من المتون دخلت إليها صور يكون لها إما شريط خاص بها أعلى الحقل الكتابي، مثل المتن الأول والسابع عشر، أو يكون لها حقل خاص صغير داخل الحقل الكتابي، أو أخيرًا تأخذ الارتفاع الكامل للبردية. وغالبًا هى أعمال رائعة حقا لفن رسوم الكتب. وفي الجوهر تعني العودة إلى الدين التقليدي بعد نهاية عصر العمارنة في هذا المجال اختراقا لرؤى فن التصوير. فقد أظهر عهد ما بعد عصر العمارنة نفسه في كثير من المجالات أنه يعني أي شىء آخر

غير أنه انقلاب رجعي فقط. وهذا الاختراق للصور هو رد فعل على إبعاد الصور عن الدين في وقت العمارنة. وهذا يسري على الصور الكلامية كما يسري على الصور الفنية بمعناها الصحيح: فمن صور الموت التسع التي تناولناها في الجزء الأول من هذا الكتاب، لم يتبق في عصر العمارنة سوى الصورة التاسعة "الخروج بالنهار". وفي عصر الرعامسة أصبحت عقيدة الموتى أكثر غناءً بالصور حتى الأسرة ٢١ حين طغت الصور على النص تمامًا، ونشأ نوع من برديات الموتى، يتكون من صور فقط. وهنا تظهر الصورة كشيء ثالث لوظيفتى الخط "الصوت" و"الذاكرة". أما ما جلبته الصور فهو تكثيف تصور الموقف: السياق، المكان، الحدث، وتضمين الكلمات التي يجب نطقها والمتون المُذَكِّرة في منظر محدد، فالكلمات هى دائمًا جزء من الكل فقط، ومع الصورة تتصاعد طبيعة الحقيقة.

وهذا التصاعد، كما أعتقد، له شيء سحري، فكتاب الموتى هو كتاب سحر، إذ يضم شعائر للاستخدام المنزلي. وقد عالج ذلك بيتر إشفيلر Peter Eschweiler في رسالته للدكتوراه عن علاقة الصورة بالسحر[٣٤]. وعادة تتحدث متون السحر عن الصورة أو لها حتى تجعلها مؤثرة. ويكمل سحر الصورة وسحر الكلمة بعضهما البعض في تأثيرهما في استحضار القداسة. ومن ثم فقد زينت في الدولة الحديثة الممرات الموجودة تحت الأرض وغرف قبور الملوك بمزيج من الصور والنصوص. هذا المبدأ اتخذه السكان العاملون في دير المدينة، الذين بنوا القبور الملكية لقبورهم ولغرفهم تحت الأرض، التي زينوها برسومات كتاب الموتى، وبهذا ملئت غرف الدفن بحضور مقدس لتصبح مكانًا مقدسًا للقرب من الآلهة، يكون فيه الجوهر

والأشياء التي تتناولها النصوص، محققة بالفعل في الصورة. ولا تحيط غرف الدفن في دير المدينة الميت كتابة تخاطبه من كل ناحية، وتحتفظ له بالتأثير الشافي لطقوس الترتيل قريبًا منه دائما، ولكنه الآن محاط بالصور التي تنقله مباشرة إلى عالم الجنة، كما يكتسب كتاب الموتى بالصور مكاناً وقوة سحر تخيلية.

وبهذا أُبعدت طقوس الموتى المقدسة من هذا السياق بشكل كبير، ولكنها وجدت في الدولة الحديثة مكاناً آخر في زخرفة فراغات القبر المطروقة، حيث لا تنتمي بالطبع طقوس نوبة الحراسة، التي كانت تكتب في الدولة الوسطى على الجوانب الداخلية للتابوت. وفي غرف عبادة القبور توجد متون ترتل في عبادة القرابين وتدور حول إمداد الموتى. ويتناول الفصلان الرابع عشر والخامس عشر هذه المتون ومواضيعها ومعناها.

والتفريق بين أدب الموتى وطقوس الموتى المقدسة يسمح لنا داخل كمية نصوص الموتى أن نفصل بين مادة نصوص العلم السحرية وبين مادة تراتيل الطقوس الدينية، وأن نركز في التالي بالدرجة الأولى على نصوص النوع الأخير. وماذا نكسب من هذا؟ الإجابة سهلة ولها علاقة بحدود قدرتنا على الفهم. فنحن بعيدون جدا عن فهم حقيقي لنصوص العلم السحرية، وقد يمكننا ترجمتها؛ وهذا شيء له علاقة بالقواعد والمعاجم، أما ما يمكننا فهمه منها فهو جزء ضئيل. وفي الفصل السابق قارننا نصوصًا تتناول الخروج بالنهار. ولقد استرسلت متون كتاب الموتى في إشارة إلى الأساطير، التي لا نستطيع فك ألغازها. أما متون الموتى في نقوش القبر فتتحدث على العكس من ذلك

بوضوح عن العـــودة إلى العالم العلوي، وزيارة دار السكنى، والإنعاش في الحديقة، والاشتراك في الأعياد الكبرى. وشبيهًا بذلك يسلك أدب الموتى وطقوس الموتى الدينية مع بعضهما البعض.

وتبعًا لفهمنا فإن طقوس الموتى الدينية هى أقرب للفهم عن أدب الموتى، فهنا يشعر المرء أنه على أرض صلبة نسبيا، فطقوس الموتى الدينية لها مزية كبرى للسياق الشعائري وللتماسك النصي، التي يبدو أنها تعوز النص العلمي السحري. ورغم أننا نتلقى نصوص الشعائر بصورة غير واضحة، فإنه يمكننا أن نخمن علام يدور الأمر، وأن نربط بين الإشارة إلى نصوص لها على الأقل علاقة بأغراض أفعال شعائرية، مثل التحنيط والتبرئة، والحماية، والطهارة ووضع التابوت وهكذا. وفي طقوس الموتى الدينية لا يدور الأمر حول متون مفردة، ولكن دائمًا حول تتابع منها. ويتضح أن فهم المتن المفرد يكتسب معنى، عندما نكتشف تتابعه ونراعي موضعه داخل التسلسل.

وهكذا نمتلك لطقوس الموتى الدينية مفتاحين أو "محددين"، يعطيان المتن معنى تقريبيا، ويعطيان توجيها لتفسيرنا: سياق الشعائر وعلاقة التركيب.

٣ـ تحية ورجاء وتمنٍ

أما أن طقوس الموتى الدينية أسهل فهمًا عن أدب الموتى بوجه عام، وأنها قبل كل شيء "منفتحة" نسبيا مقارنة بالصفة "المتقوقعة" وخاصة لكتاب الموتى، وأنها صيغت "بوضوح"، مقابل "اللغة السرية" لمتون الموتى السحرية، فيبدو أن هذا له علاقة، بأن الطقوس تدور مبدئيًا حول شكل للتمني. والتمني هو شيء مختلف عن الشعوذة السحرية، فالتمني هو فعل كلامى يحدث في الحياة اليومية. ويبدو أن صيغ التعامل المصرية القديمة كانت ثرية جدًا بالتمني الرحب. وقد استطاع توماس مان Thomas Mann(*) في روايته يوسف أن يدرك هذا، في شكل يوسف الذي عبر عنه كعازف لفن التمني. ويبدأ فن التمني المصري مع التحية بالفعل. ومثال جميل لهذا نجده في قبر كاتب خطابات الملك Ṯ3jj (طيبة، قبر رقم ٢٣)، والغني أيضًا بمتون الموتى. وفي منظر عرض "وزارة الخارجية"، الذي يعرض أحوال الحياة الدنيوية، يحيا صاحب القبر بالكلمات التالية:

فليمدحك تحوت، وليهبك سنينا طويلة

وليعطك حياة

حتى يبقى اسمك في قصر الملك

(*) أديب ألماني (١٨٧٥ – ١٩٥٥) نال جائزة نوبل للآداب عام١٩٢٩. (المترجم)

وحتى تشفي من رعب الملك[٣٥]

وبهذا يعبر المتحدث Ṯ3jj عن أمنية لنفسه، حيث يوجه صلاة إلى آمون – رع ثم يقول لتحوت:

تحوت يا قاضي ماعت

فلتعطني الغرب في شيخوختي

بعد ١١٠ سنوات لصالح البشر،

حتى أشفي من رعب الملك.

هذه أَمانِيٌّ يكون لها معنى على لسان إنسان حي، كما أن الأماني الموجهة إليه تكون ملائمة، عندما يقصد صاحب القبر كإنسان كحي وليس كميت. وفي زيارة لدار سكناه يستقبل Ṯ3jj بالكلمات الآتية:

فلتدخل منزلك منزل الأحياء

بحيث تسر وتهلل.

ولتستقبل هبات الملك

حتى تخرج مبرأ

ويحميك رع يومـًا فيوم

وتطرد الشجاعة أعداءك

وخونسو في طيبة هو حامي جسدك

والقمر يشفيك يومـًا فيوم

ولتعطك (إلهة) الغرب في سنين كهولتك

لأنك أخ – قوي لروحهم(٣٦)

وأيضًا هذه الأمنية التي اقتبسناها بالفعل ص ٣١١ تحت وجهة نظر أخرى، يجب أن توجه إلى الحي، وليس للميت، حتى ولو كانت مرسومة في قبر. وهى تنتمي لثقافة الأدب المصري، والمشهور هو منظر التحية بين الأمير جدف حور والحكيم والساحر جدي كما في نصوص الأهرام في حكاية الساحر في بردية وستكار. فالأمير يدخل على الحكيم – وهو رجل كهل عمره مائة

وعشر سنوات – بهذه الكلمات:

حالتك تماثل حالة واحد يحيا

يعيش قبل الشيخوخة والكهولة،

أمام مكان الموت والتحنيط والدفن

الذي ينام حتى اليوم الجلي

خال من المرض

ودون سعال كبر السن(٣٧)

"وهكذا يُحيى المرء واحدًا من المكروبين في العالم الآخر" (jmꜣḫjj). ويكمل الراوي. ويجيب الحكيم جدي:

مرحبًا بك يا جدف حور

يا ابن الملك، الذي يحبه أبوه

فليمدحك أبوك

خوفو، المبرأ!

فلترق مكانته بين الأكبر سنا منه

ولتقاض قرين أعدائك

ولتعرف روحك طرق العالم الآخر (المؤدية)

لبوابة المواقع، التي تحجب المستتر[٣٨]

أما ما يعلق عليه الراوي ثانية بالملاحظة فهو: "هكذا يحيي المرء ابن الملك". فهو أن المرء يستخدم عبارات تمن مشابهة في بدايات الخطابات[٣٩].

وفي الخطابات الأدبية تشمل مثل عبارات التمني هذه قائمة طويلة من التمنيات الجيدة، التي لا يمكن تفريقها عن التجليـات. وأشهر هذه الأمثلة المعروفة هو "مخطوطة الخلافات الأدبية" المنتشرة جدا لبردية أناستاسي الأول:

فلتعش، شافيا ومتعافيا، يا أخي الصالح

فلتمون دائما ً وبلا أمنيات

وليتحقق احتياجك للحياة والإمداد

ولتأنس طرقك السعادة والبهجة

ولتفض "مغارتك" بوفرة يومية

حتى تبقى سعادتك واستجاباتك وتستمر

ويجب ألا يداهمك غول المرض عند حلول القضاء المحتوم

ولتر أشعة الشمس وتتقو بها...،

ولتنر عينيك عندما ترى نورها

وليكن رزقك موفورا بعد شيخوخة عمرك

ولتدهن بأرقى الزيوت مثل العادلين

حتى تأخذ وقتك كاملا في دار التحنيط (٧٠ يوما)

ولتدخل قبرك في البلد المقدس

ولتأتنس مع روح الممتازين وتختلط بهم

ولتبرأ في "أبو صير" عند أوزوريس

ولتبق دائماً في "أبو صير" أمام شو وأونوريس (؟)

ولتعبر إلى أو – بوق في معية الإله

ولتحول روابي الإله في معية سوكر

ولتتحد مع فريق مركب –نشمت دون أن تُرفض

ولتر الشمس في السماء، عندما تفتتح العام

وليثبت أنوبيس رأسك على عظامك

ولتخرج من غرفتك المحمية دون إبادة

ولتر تلألؤ الشمس في العالم السفلي، عندما تمر بك

وليفض عليك نون في دارك ويغمر طريقك

وليعل سبعة أذرع جانب قبرك

ولتجلس على ضفاف النهر ساعة الهجير

ولتغسل وجهك ويديك عندما تستقبل القرابين

ولتستنشق أنفك هواءً وتتنفس حنجرتك

وملابس إلهة النسيج......

وليعطك إله القمح خبزًا، وحاتحور تعطيك جعة

ولترضع من ثدي إلهة الحليب

ولتفتح (منزل) القلوب

ولتدخله، ولتأخذ منزلك وتضعه في مكانه

ولتلب (رغباتك) تماثيل الأوشابتي الخاصة بك

ولتحمل لك رملاً من الشرق إلى الغرب

ولتخبز.... لإلهة جميزتك

ولتبلل لك حنجرتك، ول.... تدافع

ولتكن قويا على الأرض، ولتجل (في العالم السفلي).... هواء

ولتبرأ في السماء، النجوم....

ولتتحول تبعًا لرغبتك مثل العنقاء

بحيث يكون لكل شكل إله تبعًا لأمنيتك(٤٠)

هذا النص ينهل من تكرار عبارات التجلي، ويمكن أن يوجد في ثلثيه الأخيرين في كل قبر من قبور العامة في عصر الرعامسة، وهذا يسري

أيضًا على عبارات التمنى المطابقة لخطاب أديب موسكو بوشكين(*) ١٢٧[٤١]، التي يمكن أن تكون أشمل منه:

لك الحياة والشفاء والصحة في حياتك

ولتستقبل عمرًا في مدينة آتوم المحصنة

ولتبقى مؤيدا في معية قرين الملك

ويبقى جمالك عند الآلهة وعند البشر

وعندما تشرق الشمس في السماء، تريد أشعتها التجوال في قلبك

وليأت (إله الشمس) في صلاته بنعمة

وليستمع لدعائك عندما تعبده

ولتغمر بأشعته، عندما يحيا

وليمتد جسدك في تعافٍ ، وليطرد (الإله) آلامك

(*) ألكسندر بوشكين أعظم شعراء روسيا (١٧٩٩ - ١٨٣٧). (المترجم)

لأنه يسرع عند نداء المقيدين

فليأمر أن تعيش ١١٠ سنوات على الأرض

وجسدك – لا يجب أن يعجز – في سعة قلبك

ولا يكون هناك ألم في جسدك، ولكن سعادة

وقلبك – لا يفصح عن مرضه

وعمرك أمسك به (اقرأ: بك؟، أو أمسكته؟[٤٢])

و بعيداً عنك الاتحاد مع من داهمهم الموت

قرب إليك وعاء اللبن الفخار

وأبعد عنك وعاء النبيذ

والخلاصة لا تمسه (؟) –

ولا تكن ساعتك عند أوعية -ṯȝbw

وأنفك مسدود -ليبق هذا بعيدًا عنك

وليبق جسدك صحيحًا

وكل متن (md.t nb.t) في مكانه

وليبق قلبك في قفصه

وليكن لسانك فصيحًا، كما كان، ولا يزال

عند النظر لـ "مقر ال Pᶜt" في الصباح

وبعيد عنك، أن يُرى مكانك كإنسان حالًا

ولتخبرك عينك بسرعة

ولتبق أذناك عليمة (أو مفتوحة)

...(٤٣)

ولا شيء يبقى لك (أو "لن تبقى زائداً")

ولتتحد مع السماء (أو مع المقبرة الصخرية)

في صحة وشفاء

ولتأنس مع الكبار في هليوبوليس كالعادلين

ولتدخل إلى غرفة المومياء (s ͨḥt)

ولتتحد مع وجبات من خبز القرابين

... التي تظهر مع حضور (الإله)

مع الغربيين في خلود

وأيضًا مما سماه ناشره بـــ "إطراء موجه لموظف كبير Compliments addressed to a high official" كتدريب من مختارات المدارس (Miscellanies) من عصر الرعامسة، وهو مثال للفن المتطور للتمنيات:

حالتك هى حالة، من يعيش مليون مرة

فلينب عنك إله الأرضين الأزلي آمون – رع خالق الآلهة

وليعطك الهبات المرسلة إليك من الملك

بحيث يسلم فمك ولا ترتكب شفتاك خطأ[٤٤]

وتكون هبات الملك في وقتك

لحورس، الذي يحب ماعت

و لتتم ١١٠ سنوات على الأرض

و لتدفن في قمة الجبل

الموجود سيدها[٤٥] في غرب طيبة

و لتكن روحك إلهية بين[٤٦] الأحياء[٤٧]

و لتأتنس مع روح الممتازين[٤٨]

وتتبع أوزوريس[٤٩] في رستاو يوم عيد سوكر

وليمنحك إراقة على الضفتين

في حضور وننفر

و لتركب مركب – نشمت[٥٠] دون أن تطرد (منه)

و لتسافر إلى أو – بقر ولتحاكم في حضرة (الإله)

و لتكن روحه إلهية حتى الثمالة (؟)[٥١]

كما أتمت عملها لمعلم من الطراز الرفيع

سعيد، أن يفعل ماعت[٥٢]

حتى وإن كانت هذه النصوص تخلط مع متون الموتى لأنها تبدو متشابهة، فإنها موجهة إلى الأحياء وليس إلى الموتى، ومن ثم لا يمكن حسابها في فئة متون الموتى أو الطقوس الدينية للموتى.

والحقيقة أن متون الموتى في الطقوس الدينية للموتى ونقوش القبور تبدو مشابهة لعبارات التحية المفصلة هذه، ويعود هذا إلى أنه في الحالتين يدور الأمر حول إبراز نفس الفن: فن التمنيات. وتنتمي متون موتى معينة مثلها مثل عبارات التحية للخطابات والتعامل الشفوى لثقافة الاحترام المصري، وهذه المتون هى متون الموتى، التي ينطقها صاحب القبر على لسان زائريه. ويلائم مثل هذه المتون شكل التداخل الشخصي للمتجلين ٢:٢:٠ بصورة خاصة، فكل متحدث يمكنه أن يلعب دور المرتل المجهول.

وفي المتون، التي ينطقها صاحب القبر على لسان زائريه، يعمل الخط بطريقة أكثر جلاء وصراحة عن الصوت الجامد، الذي يجب أن يحيه الزائر القارئ "بنفحة من فمه". إنها "نفحة من فم" فقط، يطلبها صاحب القبر من زائريه، وهذا لن ينقصهم شيئا، ولن تتعب أيديهم فيه، كما أنه لن يكلفهم شيئا، أما بالنسبة للمتجلي فإن، هذه الكلمات "شافية جدا" (<<أخ>>). ويتوقع صاحب القبر أن النصوص الموجودة على الشواهد خاصة سوف يقرؤها زوار القبر، فهم – وليس الكاهن المختص – القارئون، وهذا يعني أنهم قارئون للصوت، ومن ثم فهم أيضًا كمرتلين للنصوص المكتوبة هنا يخاطبونه ضمنيا، وغالبا بشكل حصري. ويُطلب منهم أن يتلوا صلاة قرابين للميت. وليس من النادر أن ينطق بأفواههم متن تجل، كما نجد على سبيل المثال في قبر نفر سخرو في زاوية السلطان:

كلكم أيها الناس، يامن ستأتون

أيها الناس شباب المستقبل البعيد

فلتحملوا هماً لتمثالي في قبري الرائع

صورتي بعد حياتي –

وشكله هو منظري فعلا –

فلتقولوا له بعد نظرتهم

بعد مرورهم على قبري

"تنفس هواء لأنفك

يا نفر سخرو يا مبارك

إراقة لقرينك "

فلتحيا روحك وجثمانك في استقرار

وليبق اسمك على الأرض دائما ً

وذكراك ليومك السعيد

وكل الأشياء السيئة تبقى بعيدة عنك!"

وسوف يُفعل بكم مثلما سيفعل بمن سيأتي بعدكم[٥٣]

ومتون الموتى ومخاطبتهم بالتمنيات بالصحة في العالم الآخر، ليست مقصورة إذن بالضرورة على الطقوس أو التراتيل العبادية، بل يجب أن ترتل من أي زوار[٥٤]. ويسري هذا كما قيل، خاصة على النصوص الموجودة على الشواهد. ومثال لشواهد القبور هذه نجده في قبر باحري في الكاب من بداية الأسرة الثامنة عشرة (١٥٠٠ قبل الميلاد تقريبًا). ويبدأ النص بعبارات القربان التي يجب أن يرتلها الزائر: << قربان يعطيه الملك للإله ن ن، حتى يعطي الإله صاحب القبر هذا وذاك >>؛ هذه القائمة من الهبات غير الشخصية المصوغة، والمطلوبة من الآلهة، وتأتي دون وساطة في تمنيات بالشكل ٢:٢:٠ موجهة إلى الميت نفسه:

قربان يعطيه الملك لآمون سيد الكرنك

ملك وفرة الوقت، سيد الاستمرار

الحاكم، سيد الحقلين الكبيرين

الواحد في البدء، العظيم، الأقدم الأبدي بلا مثيل،

هو العظيم الذي خلق البشر والآلهة،

الشعلة الحية التي جاءت من الماء الأزلي

لإنارة شعب السماء.

لنخبت سيدة السماء وحاكمة الأرضين،

لأوزوريس أول الغربيين، سيد تيس (This) العظيم في أبيدوس،

لحاتحور سيدة الصحراء،

قوية القلب بين الآلهة

لبتاح – سوكر، سيد شيتيت (Schetit)

ولأنوبيس، سيد رع – سيتاو

للتاسوع الكبير والصغير،

فليعطوا: ١٠٠٠ من الخبز والجعة والبقر والطير

١٠٠٠ من القرابين والوجبات

١٠٠٠ من كل الهبات الطازجة

ومن كل ما ينمو على ظهر الأرض

١٠٠٠ من الأشياء الطيبة والنقية

وكل ما أحضر أمام سيد الخلود

لاستقبال القرابين التي وضعت للإله

الحليب الذي يأتي من مائدة القرابين (الخاصة بالآلهة)

وماء للشرب من إلفنتين

الفيضان، الذي... يأتي

في عيد واج،... في...عيد ...

في عيد الشهر، عيد اليوم السادس، في عيد منتصف الشهر

في "الموكب الكبير"، في "بداية ظهور نجم الشعرى اليمانية"

في عيد واج، وعيد تحوت

في "الميلاد الأول"، في "ميلاد إيزيس"

في عيد مين، في "موكب سم"

في "وجبة المساء"، في "استقبال النهر"

وفي كل أعياد السماء في أيامها

كالعمل اليومي

ولترتد ملابس نقية من قماش – باقت

وأربطة (؟) نزعت من على جسد الآلهة

وليرش لك الزيت النقي

ولتشرب ماءً من حافة المحراب

و لتتقبل القرابين بينهم

حتى تكون مليئا بالكرامة كأول الممدوحين

لقرين أمير مدينة الكاب

الكاتب باحري المبرأ

الموثوق به لدى سيده

فلتدخل وتخرج يا واسع الصدر

في هبات سيد الآلهة

جنازة حسنة بعد طول العمر

ومؤونة في الحياة الأخرى، عندما تحل الكهولة

ولتأخذ مكانك في "سيد الحياة" (التابوت)

وتدفن في مقبرة صخرية بالغرب

ولتصبح روحا حية

بحيث يصبح الخبز والماء والهواء رهن إشارته

وتتحول إلى بينو وإلى سنونو

وتبعًا لرغبتك إلى صقر ومالك الحزين (٥٥)

ولتعبر في المركب دون أن تعاق

ولتعبر فيضان البحر المفتوح والمياه الداخلية

وليحدث أن تحيا من جديد

ولا شيء يجب أن يصرف روحك عن جثمانك

وروحك إلهية مع المتجلين

وروح الفاضلين تتحدث معك (٥٦)

وتمثالك بينهم

ويتقبل ما تبرع به على الأرض

ولتمتلك الماء، ولتتنفس الريح

ولتكن عندك وفرة من احتياجات القلب

وليعط لك المرء عينيك لترى بها

وأذنيك لتسمع ما يقال

وفمك، حين يتحدث

ورجليك حتى تجري

ويداك وذراعاك يخدمانك

ولحمك جامد وأوعيتك بخير

ولتسر بجميع أعضائك

ولتختبر أعضاءك حتى تكون تامة وكاملة

ولا يجوز أن تطى شيئًا سيئًا أبدً ا

وقلبك -jb يكون معك بطريقة صحيحة

وقلبك ḥ3ti لك في حالته الأولى

ولتصعد إلى السماء وتفتح العالم السفلي

في كل التحولات التي تتمناها

وليستدع المرء لك (قائمة القرابين) يوميًا

على قائمة قرابين أونو فريس (Onnophris)

ولتستقبل خبز القرابين، الذي جلبه الإله لك

وعطايا سيد البلد المقدس

ولقرين أمير مدينة الكاب

ولأمير مدينة إسنا

الذي أحصى القمح من دندرة حتى الكاب

المدير اليقظ

خال من الإهمال

الكاتب باحري المبرأ

ولتأكل كعك -šns جوار الإله

على درج العظيم لسيد التاسوع

ولتتحرر منها إلى مكان يوجد فيه وسط أوائل d̠ʒd̠ʒ.t

ولتتنزه معهم ولتصادق صحبة حورس

ولتصعد ولتهبط دون أن تمُنع

ودون أن تطرد من بوابة العالم السفلي

وسيفتح لك المرء مصراعي الأفق

وتفتح المزاليج نفسها أمامك.

وتدخل ساحة الحقيقتين

بينما الإله الموجود يحيِّيك

ولتستقر داخل إمحت

ولتدخل بحرية في مدينة حابي

مفتوح قلبك في زراعتك

على أرضك في حقول البوص

وليكن قوتك مما أنتجت

وليأت المحصول بوفرة لك

ويجهز المرء لك سلبة حبل القارب

حتى تسافر كما يتوق قلبك

ولتخرج كل يوم

ولتعد كل مساء

وسيشعل المرء لك شعلة في الليل،

حتى يشرق ضوء الشمس على صدرك

ويقول المرء لك "مرحبًا، مرحبًا"

في منزلك منزل الأحياء

ولترع في أفق السماء

ولتتطلع إلى آمون وهو يشرق.

لتستيقظ يوميا في خير!

لتلق بكل همومك أرضا.

وسوف تعيش الأبدية - nḥḥ في سعادة

وفي هبات الإله الذي يوجد فيك

قلبك معك ولن يتركك وحيدًا.

وتوجد أطعمتك باستمرار في مواضعها

لقرين الكاتب باحري المبرأ

ونص الشواهد التقليدي ليس هو متن التجلي المخاطب أو متن الموتى، ولكنه نقوش لسيرة ذاتية، ولذا تظهر متون الموتى غالبًا داخلة في سياق نص أكبر يتضمن نصوص سيرة ذاتية. وأيضًا تأتي في النص المقتبس سيرة حياة صاحب القبر مباشرة بعد الجزء المقتبس، ومن ثم يمكن للإطار المخصص للغة على الشاهد أن يتسع بصورة أكبر من موقف القرابين. وبما يطابق هذا بوجه عام وشامل تحسم القوة المحددة الشاهد كمكان للكتابة، ومن ثم فلا عجب، أن ترسم نصوص الشواهد التقليدية عرضًا عاما لحياة العالم الآخر. بل نريد أن نذهب أبعد من ذلك، ونخمن وجود ربط بين نقوش الشواهد التقليدية لسيرة الحياة وبين متون الموتى الظاهرة هنا. فمتون الموتى تكمل عرض الحياة الدنيا للميت حول الوجود في الحياة الأخرى للمتجلين، ونفترض وجود ارتباط بين العمل في الحياة الدنيا والتنزه في الحياة الآخرة[٥٧]. وفي شكل لإحدى تمنيات الموتى الموجودة فقط على الشواهد يظهر هذا الارتباط بوضوح. ولقد صيغت كلها بنفس طريقة: "سوف يتجلي المرء بالتأكيد، لأن المرء فعل هذا وذاك في أثناء حياته، فقط خُصص لي هذا وذاك في الحياة الأخرى"، وعلى سبيل المثال:

سوف يتجلي المرء بالتأكيد (آخ)، لأن المرء كان (آخ) مفيدا

وسوف تتبع روحي وننفر

وتتحول إلى صقر إلهي

تخرج من الأرض وتتفتح في العالم السفلي

لترى رع عند شروقه

في صباح عيد رأس السنة

سوف يتجلي المرء بالتأكيد، لأن (آخ) كان قويا

و ستتبع روحي حاتحور

و تتحول إلى سنونو لبلاد الإله

لتجمع (حبوبا) تحت شجر المر

و تتحول إلى روح حية

لترى رع في صباحه[٥٨]

وتمنيات الموتى في نقوش القبور لم تعد تنتمي لدلالة وتداولية منظر معين في إطار عقيدة التحنيط وعقيدة الموتى، ولكنها تخص الدلالة العامة للقبر ووجود الموتى. ونحن هنا نتعامل أيضًا نسبيًا مع نصوص "مجردة الموقف"

غير منضوية وشائعة الاستعمال، وتلائم شكل التدوين، الذي يؤثر في وظيفته المحددة التي تبدو أكثر رحابة عن أن تكون محدودة. وفي عدم تحديد الموقع هذا يوجد الاهتمام الخاص بمتون الموتى في الدولة الحديثة. وفي هذه الفئة خلقت الدولة الحديثة وسطًا يمكنها أن تعرض فيه تصورات الحياة بعد الموت بصورة عامة جدًا وشاملة، بعيدًا عن كل موقف عبادي خاص لشعائر التحنيط وفتح الفم والدفن والقرابين، التي تدور كلها حول التفسير الديني الخاص لأفعال معينة وأشكـــال وحوادث. هذه النظرة العامة الأساسية الشاملة لأسئلة الوجود في العالم الآخر تميز متون موتى الدولة الحديثة وتعرض التجديد الأكبر لهذا العصر في مواجهة طقوس الموتى للدولة الوسطى.

إذن يسود أشكال معالجة الموت اللغوية تنوّع كبير. ويجب علينا التفريق بين الوظائف المختلفة للتسجيل الكتابي: وإن كان التسجيل الكتابي يحل محل ذاكرة الميت ويعدها له كمخزن للعلم، أو أنه عليه أن يحل محل تأثير الترتيل بدلاً من صوت الكاهن على الدوام. ويجب أن نراعي، من يتحدث لمن، وكيف تتشكل هذه العلاقة الشخصية المتبادلة لغويًا. ويجب علينا أن نفرق بين أماكن وسياقات التدوين: هل تنتمي إلى "مجال سرية" غرفة الدفن أو إلى المجال المطروق لأماكن العبادة، هذا المجال الذي ينقسم بدوره إلى مجال داخلي وخارجي. ولقد كان لدينا دائما الفرصة، أن نشير إلى الصلاحية المتعددة، التي يسري عليها القول المأثور "الأحجار تتحدث" في مصر saxa loquuntur. وهى تتحدث لأنها مكتوبة، وقبل أن تتمكن من التحدث إلينا، علينا أن نعيد تركيب ما الذي كانت تريد أن تقوله داخل العالم المصري القديم، وماذا كان معنى ووظيفة كتابتها بالنسبة للمصريين أنفسهم.

الفصل الحادي عشر

في ظل وجود العدو: نوبة الحراسة في مكان التحنيط

١- ليلة ما قبل الدفن

بعد أن قدمنا في الفصل السابق مفهوم الطقوس الدينية للموتى وعرّفناه، ستتناول الفصول التالية سياقي العرض الأكثر أهمية لطقوس الموتى الدينية: الشعائر في أماكن التحنيط، وشعائر تقديم القرابين في غرف العبادة داخل القبر. ولقد أخبرتنا الاتفاقات المنقوشة وتمنيات الموتى في الدولة الوسطى عن مثل طقوس الموتى الدينية هذه:

وغيـــر ذلك كلفـــت الكاهن المرتـــل (Jnj–jtj=f) ابن (Nj-sw–Mnṯw) ابن (Jnj–jtj=f) ابن (Ṯtw) بعقد(ḫtm) لإتمام الطقوس في أماكن التحنيـــط (r jr.t jr.t m wᶜb.t)، وقـــراءة لفافة العيد (ḥ3bt) لجلالتي في عيد الشهـــر ومنتصـــف الشهر (šd.t)، وحتى يكون اسمى جميلاً وأن يدوم تذكري حتـــى يومنا هذا(١).

حتى يتم تحنيطها في الأماكن المخصصة للتحنيط على يد المحنط وتحظى بفن الكاهن المرتل(٢).

ومن بين الشعائر التي تتم في أماكن التحنيط تبرز بشكل خاص ومهم الليلة التي تسبق الشعائر التي تمارس على مدار الساعة وشعائر الاستدعاء، ويشير الكثير إلى أن النصوص تدور حول الليلة التي تسبق عملية الدفن

الاحتفالية من دار التحنيط وإلى القبر، وتوضح كيف كانت هذه الشعائر الليلية مهمة، كما يظهر بالفعل من رواية سنوحي، أعظم عمل أدبى مصري في الدولة الوسطى. وفيها جاء في خطاب فرعون أنه يدعو المهاجر للعودة إلى مصر، وذلك بأن أسهب له في وصف مزايا جنازة مصرية، وإليها تنتمي أيضًا ليلة الحراسة:

خصص لك نوبة حراسة، ودهان زيت وأربعة خيوط منسوجة من صنع

تاييت Taiit(٣)

وذكر الزيت والأنسجة يظهر أننا نتحرك في سياق شعيرة التحنيط. والكلمة wḏᶜ "خصص" تدل على ترتيب الساعات، وهناك متن من نصوص التوابيت يشير إلى تقسيم الساعات بصورة أوضح من هذا ، ومنه نرى أيضًا أنّ هذا المتن ينتمي تماما إلى سياق نوبة الحراسة هذه. وهذا ما جاء في متن ٤٩ في استدعاء للإله الخاص بنوبة الحراسة:

الخوف يسيطر على بلاد النور الشرقية

بسبب صرخة النواح التي انطلقت من ساحة التحنيط.

وإيزيس في نواح كبير

ونفتيس تبكي على

هذا الإله العجوز[٤]، سيد[٥] الآلهة[٦].

اعتداء خطط له ضد حراسته في ساحة التحنيط،

من جهة الذي أساء إليه

بعد أن تحول ضده إلى برغوث

ليزحف تحت أجنحته

كونوا أنتم حذرين، يا من توجدون في ساحة التطهير

حذار، يا من أنتم في ساحة التحنيط

انظروا، الإله، جسده في فزع

أمام الأعداء، الذين تحولوا!

أشعلوا المشاعل يا حماة الغرفة

أيتها الآلهة في الظلام!

قوموا بحماية سيدكم

قسموا ساعاتكم لسيد التاج الأبيض

حتى يأتي حورس من هليوبوليس

الذيأُ عطى تاج أتيف الكبير[٧]

وتظهر قوة Jm.j-w.t

وليفرح حماة الغرف

واستقبل القدامى جلد الفهد المخصص لهم

ونصبت العصي أمام مواضع التحنيط

لأنوبيس[٨] الذي أتى بسلام

ويظهر كوزير

يقول: "احموهم بوجوه يقظة

تراقب ساحة التطهير، ولاحظ الذين يأتون في معية

نبدجي Nebedj (غول الظلام)

الذين يدخلون مع الصفوة، الذين[٩] خلقوا هواء تنفسهم

الذين يعدون القرابين اليومية لهذا الإله العظيم سيد الآلهة

الذين يحرسون الأبواب[١٠] لسيدهم

أسرعوا وأمسكوا في القصر!

وهن كبير يسيطر على غرفة التحنيط (sṯ.t)

بسبب هذا الإله، الموجود أمامي هنا

أصيب بالفزع في قصره!"

هكذا تحدث أنوبيس

وهذا ليس جيداً في رأي الحاضرين هنا

ما قيل وسطهم:

"أصيب (أوزوريس) بضرر في قصره

من جهة الذي أصابه بشيء (مرة قبل ذلك)"

(وأكثر من هذا:) أُمسك بالغول الموجود في الظلام

وأصيبت عصابته بالضرر

هذا المتن والجزء المقتبس من قصة سنوحي يدلان على ليلة ما قبل الدفن التي نقابلها في شكل "نوبة الحراسة"، ومن ثم فإن الليلة تقسم إلى ساعات، وخصص لكل ساعة إله حماية. ويلعب الكهنة دور الآلهة الحامية. ومثل هذه الشعيرة وكل الشعائر والتراتيل التامة احتفظ بها ابتداء من عبادة أوزوريس في المعبد البطلمي(١١). وكانت الحراسة الحامية تتم على مدار اليوم، أي أيضًا خلال ساعات النهار الاثنتي عشرة. وتتكون الشعائر المنفذة كل ساعة من ترتيل "متجل" على يد الكاهن المرتل الذي يقوم بالتبخير أو (نهارًا) بالدهان، أو بالإراقة على يد الكاهن القائم بالطقوس الدينية (ليلاً)، وترتيل نواح الموتى على يد إيزيس أو نفتيس. وتظهر المقتطفات المقتبسة وكثير من

الإشارات التالية، ولا سيما في نصوص التوابيت، أنها تعود إلى عبادة الموتى حتى بداية الألفية الثانية قبل الميلاد.

وكان من العناصر التقليدية في تلك المتون الخاصة بنوبة الحراسة استدعاء الآلهة الحارسة، لحثها على أقصى درجات اليقظة والانتباه. وكان كل شيء هنا يتوقف على ألا يتسلل ست، قاتل أوزوريس إلى غرفة التحنيط. ويصبح الموقف أكثر خطورة لأن العدو يكون قادرًا على التحول إلى شكل ضئيل لا يمكن رؤيته، فيظهر مثلا في صورة برغوث. وكانت الحراسة الليلية قبل الدفن تهدف إلى الحماية من موقف العدو الليلي تماما، وبالتالي من صورة الموت، التي سميتها "الموت كعدو". ويتم إخراج ليلة ما قبل الدفن كشعيرة ليقظة يشوبها التوتر.

وفي أحد طقوس الموتى لساعة الحراسة التي وصلتنا حديثا من بردية اكتشفت مؤخرا في المتحف البريطاني[١٢]، يستدعى الحراس "ذوى العيون القاطعة"، وهذا يدل على حدة نظراتهم، ويدعوْن بأسمائهم:

أيتها الآلهة هناك

بنظراتكم القاطعة في معية أوزوريس

<< **نجحنجح** Nedjehnedjeh >> **و<< قِدْ – كا** Qed-ka >>

"الذي ينبأ له اللهب في مقدمة ناره (؟)"،

"ذو العين الحمراء، الموجود في منزل القماش الأحمر"

"المشتعل، الذي يخرج بظهره"

"الذي ينظر أمامه، لما أحضر إليه في النهار"

الذين طلبهم رع لحماية أوزوريس

لأنه لم يرد، أن يراه ست

ارفعوا أنفسكم، أيها الآلهة في ساعتهم

قوموا بحماية في الظلام أيتها الآلهة!

ولتهزموا ست من أجله

وعليكم أن تحموا قلادته

ولا تسمحوا، أن ينجح الاعتداء مرة ثانية

هذه المجموعة من الآلهة الحامية تقابل المرء أيضًا في زخـــارف توابيت العصر المتأخر، ويوجد هناك ثمان الآهات، وعلى تابوت عنخ حابي في متحف القاهرة يرى المرء هذا الثامون في مجموعتين أربعة وأربعة، يقودها على اليمين حورس وإيزيس، وعلى اليسار يقودها تحوت ونفتيس يسيرون إلى جعران[١٣] مركزي. بينما تقول الآلهة القائدة للحراس:

أيتها الآلهة ذوات العيون القاطعة في معية أوزوريس

(للترتيل) استيقظوا (أيها الموجودون في ساعتهم)

تنبهوا، أيها الموجودون في الظلمة

عليكم حماية أوزوريس ن

عليكم أن تضربوهم له، هؤلاء الذين ثاروا ضده

عليكم أن تحموه، ضد من تجمهر ضده

لا تسمحوا، أن يقع الشؤم ثانية!

لا تسمحوا، أن يثور هؤلاء ضدك (ضده)

ويتسللوا إلى الغرفة المقدسة، التي يوجد فيها

وعلى تابوت پانحمسيس في فيينا تظهر هذه المجموعة كثامون من الآلهة جالسين بسكاكين في أيديهم وعلى رؤوسهم قرص الشمس، ويقول النص:

للترتيل:

أيتها الآلهة ذوو العيون القاطعة في معية أوزوريس،

التي كلفها رع بحماية أوزوريس

لأنه لا يريد أن يراه ست

استيقظوا أيها الموجودون في ساعتهم

تنبهوا أيها الموجودون في الظلمة

أنتم، فلتقوموا بالحراسة على الثعبان-ḥc

هذا الكاهن الأكبر المبرأ

انظروا إنه واحد منكم![١٤]

ويصف نص في غرفة سوكر في معبد إدفو دورهم بما يشابه ما سبق:

الآلهة ذوو العيون القاطعة في معية أوزوريس،

بلاط ذي القلب الواهن،

سادة السكاكين الذين يعيشون على حمام الدم،

الذين يجلبون الأعداء إلى المذبحة،

الذين كلفهم رع بحماية عظَمته،

لأنه لا يريد، أن يراه ست،

الذين يحملون النعش، ويطردون المتمرد،

الذين يقدسون أبواب الأماكن المقدسة

الذين يحمونه في بداية الظلمة

الذين يقسمون له الليل إلى ساعات

الذين أمروا بحمايته في الصباح

حتى يدلف رع إلى أمه(١٥)

وواجبهم هو ألا تحدث "المرة الثانية"، فست ضرب ضربته مرة، بأن قتل أوزوريس وقطع جثمانه، واستطاع كل من إيزيس ونفتيس وحورس وتحوت وأنوبيس وإلهة شعائر التحنيط الأخرى بقوتهم معًا أن يصححوا هذا الاعتداء. والآن يتوقف الأمر على تجنب هجوم ثانٍ. فمغزى نوبة الحراسة هو إقامة حائط حام بوسائل الشعائر ضد هجوم آخر لموت أوزوريس خنتي إمنتيو/ن، وقبل كل شيء يجب منع ست أن يرى أوزوريس وهو في حالة العجز. ولقد رأينا هذا المنظر بالفعل في المتن [٣١٢] من نصوص الدفن (الكفن) = ٧٨ من كتاب الموتى، حيث يدور النص حول التحول إلى "صقر إلهي" والعبور إلى مملكة أوزوريس:

(يقول أوزوريس)

انشر لي هيبة، واخلق لي احترامًا

حتى تخشاني آلهة العالم السفلي

وليحموا لي البوابات

حتى لا يقترب مني من جرحني

ورآني في بيت الظلام

وكشف عن ضعفي، المخفي عنه(١٦)

وبعد استدعاء الحراس تتجه طقوس نوبة الحراسة في بردية لندن إلى العدو نفسه، الذي عليه أن يبقى بعيدًا عن غرفة التحنيط:

إلى الوراء أيها المتمرد السيئ

ولا تدخل هذه الغرفة المقدسة التي بها أوزوريس!

ستة أرواح رائعة مفيدة(١٧) هنا

لحماية هذا الإله المنير

حييتم أيها الآلهة في أسرارهم!

سوف يعاقبونك بها في أيديهم

و يقطعونك بها في أفواههم

إلى الوراء أيها المتمرد البائس

لا تأت إلى ذلك القبر، الموجود فيه أوزوريس!

لقد وقف أنوبيس ضدك

ليدعيَ عليك، لأنك خططت

أن ترى ما أخفي الإله الأكبر في تلك الليلة.

ابنه حورس

يعاقبك في مكان الإعدام المقيت

في القبض عليّ ....

طبقًا لما أمر به جب، ليحدث لك

إلى الوراء، نبجي Nebedj هذا، ابن نوت!

لا تأت إلى قصر أوزوريس هذا

وتحوت (يتقدم) ضده

في شكله الحقيقي إسده Isde

والأختان تقاومانك.

وضدك تصعد شعلة إلى السماء

وغضب عليك من الأرض

ويطردون روحك إلى السماء عند رع

ويعاقبون قرينك على الأرض عند جب

ويشكونك لدى أقران" كل الأحياء

طبقًا لما أمر به رع ضدك

إلى الوراء! أيها المتمرد

يا ذا الشخصية الحقيرة، يا ذا العين الحمراء!

لا تدخل إلى غرفة التحنيط تلك، الموجود

بها أوزوريس

لقد وقف شزمو لحمايتك

مع الأخت رفيعة المقام

فهى التي تنوح على أخيها أوزوريس

لقد طردت روحك ونسفت قرينك

وأنت لا تستطيع الهروب من أماكن إعدامك المقيتة

مقبوض عليك من جب إلى الأبد

طبقًا لما أمرت به هيئة محكمة الموتى ضدك

وتدل كثير من الإشارات في النصوص على أن هذه الحراسة الليلية في ليلة ما قبل الدفن يحتفل بها، ومن ثم لا يكون الحديث فقط عن أن الحراسة يجب أن تتم حتى الصباح وحتى شروق الشمس، ولكنه يعني أيضًا، أن يبتعد الميت عن مواضع التحنيط: << تعالوا، ودعونا نبكى المتوفى ن ن هذا حتى يبتعد عنا في الصباح الباكر!"[١٨]. ويصف المتن ٥٠ من نصوص التوابيت الذي يلي في طقوس الموتى ٢ من نصوص الكفن المتن ٤٩ مباشرة، الشعائر الخاتمة لنوبة الحراسة، التي يتبعها الخروج الصباحي من غرفة التحنيط وموكب الجنازة حتى القبر:

ظهر الإله في ضريحه؛

عندما يسمع الجرسين يدقان له.

وستتم حراسته بين الآلهة

وأولاد حورس، المنتقم لأبيه

جب هنا لحمايتك

أبوك الذي ولدت له

وذراعا نوت – التي – ولدتك، خلفك، تسمو بجمالك.

وتحُيّي روحك الموجودة في منديس

وسيئو النية يضيق عليهم الخناق

ويخاف ست عندما يراك

ويلقى بثورته على الأرض

لأن الرعب الخارج منه يُداهم أعضاءه.

جميل الوجه بين الآلهة

بتاح وسوكر موجودان على مقدمة مركبك:

وأذرعهم على خاتم الإله

باستت ابنة آتوم

أولى بنات سيد الكل

هى حمايتك حتى تضاء الأرض

وحتى تذهب إلى مملكة الموتى.

وعين حورس لك في إشعاعها

ولتذهب معك إلى مملكة الموتى

ولتحيا من قلوبهم

قلوب الذين يوجدون في معية أخيك ست

وهذا ما قيل لـ "دم" الذي في ضريحه

وبالتحديد لرع نفسه كسيد الكل

عندما تسبب في قدوم الآلهة إلى أتباعه:

المركب رحل، وشدت الحبال(١٩)

وذهب الإله سعيد القلب إلى محكمة الموتى

حورس ملك

بعد أن لعب له كاهن Sa – meref :

والعدو يصمت، عندما يراك

والكاهن المرتل سم

والمحنط: كل واحد منهم يطرح العدو أرضـًا(٢٠)

ظ وِئْرُ[١] أرواح هليوبوليس جاءت

محملة بإيرادات سيد الكل.

أنوبيس، مقدمة خيمة الإله

يقدم ما يحتاجه الكاهن المرتل من قرابين

---

[١] مرضع.

(حتى) الصباح عندما يضيء النهار

عندما يأتي الإله من ساحة التحنيط

ويتضمن البيتان الأخيران إشارة واضحة جدا إلى وقت العرض، ويؤكد الكثير أن نوبة الحراسة تتم في نهاية شعائر التحنيط قبل ليلة الدفن. كذلك كان العيدان الكبيران، اللذان يعودان إلى شعائر الدفن الملكية للدولة القديمة، وأسرار أبيدوس في أبيدوس وعيد سوكر في ممفيس، يخصصان للموكب الكبير ليلة لها شعائر مرتبة. وفي عيد سوكر تسمى هذه الليلة Nṯry.t "الإلهية"، وفيهـا يتقلد المرء أكاليل من بصل، وفي عيد أبيدوس تحمل هذه الليلة، التي تسبق الموكب الصباحي، الاسم المحير "حاكر Haker"[٢١].

وسمى عيد حاكر في نص شاهد اللوفـر c_3 حرفيـا بـ "ليلة sḏr.t" و"sḏrj.t"، وهذا ما يفهم على أنه "نوبة الحراسة":

فليسمع إلى نداءات – hnw من فم تا – ور

في عيد حاكر في ليلة الذي يقضى ليلته

لنوبة حراسة حورس المقاتل[٢٢].

والفصل الثامن عشر من كتاب الموتى، الذي يضم كل أنواع شعائر الليل الخاصة بوضع نوبة حراسة الميت يتشابه مع هذه الشعائر فهو يذكر أيضًا عيد حاكر:

يا تحوت، الذي برأ أوزوريس ضد أعدائه

وبرأ أيضـ ً ـا المتوفى ن ن ضد أعدائه

في المحكمة الكبيرة الموجودة في أبيدوس

في تلك الليلة من عيد حاكر

عندما حدد الملعونين، وأحصى المباركين

عندما رقص المرء في تيس(٢٣)

وكما يشكل عيد حاكر ليلة ما قبل موكب أبيدوس، و"الإلهية" ليلة ما قبل موكب حينو، فإن نوبات الحراسة تعرض ليلة ما قبل موكب الدفن.

ونحن على معرفة كبيرة بشعائر عيد Nṯry.t في ليلة تسبق موكب مركب – حينو. وتبدأ بردية نشرت مؤخرا في نيويورك من العصر البطلمي(٢٤) بشعيرة يحتفل بها صراحة في أثناء هذه الليلة:

المرسوم الكبير الذي صدر بشأن إقليم العالم السفلي

(jgr.t) وحدد في ليلة الإكليل،

أن يكون أوزوريس حاكماً في إقليم العالم الآخر،

بحيث تظهر روحه في العين الشافية (أو: في معبد سوكر)

وتحولت فوق جثمانه

وما تم في ليلة Nṯry.t ، في الليلة المقيتة

في تلك الليلة، ليلة الذهاب والابتعاد

في ليلة خروج الصوت

في ليلة النوم الموحش

في ليلة منع السحر الكبير

في ليلة عزق الأرض والدموع تتدفق

في ليلة الوحشة

في ليلة النواح

في ليلة عزق الأرض، عندما يتطلع البلد كله لسوكر

و مصر العليا والسفلى صامتتان

و مدخل الأماكن المغلقة في هدوء[٢٥].

وشعيرة بردية نيويورك تضيف "بنداء كبير" يجب أن يغنى في ساعة الحراسة الثالثة، المسماة "نوبة الحراسة الوحيدة، عندما يصاب الآلهة والإلهات بالجوع والعطش"[٢٦]. وتصف البردية استدعاء سكان العالم السفلي، الذين يقدم لهم أوزوريس كحاكم جديد. وأنّ الكاهن الأكبر يقود الاحتفالات ويقدم لسكان العالم السفلي الإراقة والتبخير.

وبعد ذلك تغني فرقة ثنائية تتكون من "قدس الشمال" و"قدس الجنوب" أغنية الموكب التبادلية، التي يجب أن تصاحب وصول أوزوريس إلى العالم السفلي:

الجنوب المقدس: قوموا، نذهب إلى ملك مصر العليا، لأنه ابتعد عنك**!**

تقال عشر مرات

الشمال المقدس: أين هو ملك الأرضين، حتى نستقبله؟

تقال عشر مرات

الجنوب المقدس: لقد هبط إلى السرداب الأكبر في إقليم مملكة الموتى.

تقال خمس مرات

الشمال المقدس: ومعبده يخلق الأشكال!

تقال خمس مرات

الجنوب المقدس: استقبل دموع إيزيس، ونواح نفتيس!

تقال خمس مرات

الشمال المقدس: هو، الذي يبقى بعيدًا عنكم، وسوف يبقى بعيدًا عنكم إلى الأبد[٢٧].

والآن تظهر إيزيس وتغني مع نفتيس أغنية عاطفية مؤثرة[٢٨] وقد ذكرنا مقاطع منها في الفصل الخامس. والجوقة المصاحبة لها – "رجالا ونساء" – تتبعها من وقت لآخر. وحتى فرعون، ويلعب دوره كاهن، يظهر وينوح مع الأختين[٢٩]. ويمتد منظر النواح الطويل هذا إلى عدة أعمدة نصية. والنواح هدفه هو حث أوزوريس على المجيء. فموته عُرض كذهاب وابتعاد؛ ومن ثم يحتفل بهذه الليلة كـ "ليلة الوَحدة"، رغم أن الآلهة مجتمعة مع بعضها البعض، ولكنها تشعر بالعزلة بسبب ذهاب أوزوريس وابتعاده، وتركهم وحدهم. وعلى نواحهم وولولتهم أن يعيداه. وأخيرًا يقول أنوبيس: "هـذا الإله وصل إلى المدخل الكبير لإقليم مملكة الموتى"[٣٠]. وتبدأ نـوت

الجـــزء الثاني من الشعائـــر، الذي يتضمن تشييع جنـــازة أوزوريس عبر البوابات الواحدة والعشرين لمملكة الموتى. وعند كل بوابة يتلو الكاهن تحية احتفالية للبوابة ولحماته من الآلهة، ثم تغني إيزيس أو نفتيس أغنية نواح، ويأمر أنوبيس الآلهة الحاضرة أن تعبر عن احترامها للقادم أوزوريس، ويحيى حورس البوابة والآلهة الحارسة، ويؤكد طهارته ويسمح له بالمرور، ثم يتحرك الموكب بعد ذلك إلى البوابة التالية. وعند البوابة السابعة عشـــرة لا تستطيع إيزيس السيطرة على نفسها أكثر من ذلك:

إيزيس تبقى وحدها مع الضريح

إنها تفتحه وتنظر إلى الإله.

إنها تركع أمامه ممددة وتقول:

"لقد فتحت الضريح الذهبي

ولكن عينيَّ مغلقتان بسبب الظلام

رغم أنها ترى حتى الأركان الأربعة

"لقد فتحت الضريح الذهبي

ولكن قلبي في حيرة وعذاب

وجروح جسدي نزفت

لقد فتحت الضريح الذهبي وأريد قهره

أدعوه عندما يجيب

وأعيش على صوته

لقد فتحت الضريح

أواه هل هناك فتح دون إغلاق

ويعطى إجابة دون صمت!"(٣١)

ويمضي الموكب والنواح قدمًا، حتى البوابة العشرين، وعند وصوله هناك يأخذ مؤدي الكلمة، الذي يسمى "الموجود في الصندوق"، وفيه يجب أن يرى المرء أنه لسان حال الميت أوزوريس نفسه. والكلمة "صندوق" يمكنها أن تعني التابوت أيضًا(٣٢).

لماذا يجب أن تكون الوحدة قاسية علىّ ؟

هل الأرض خائفة عليّ ؟

هلهذا هو الحشد الذي اتجه إليّ ؟

ألا يمكنني الوصول إلى ما هو أمامي؟

أليس هو أكثر مما خلفي؟

أليست أبو صير وأبيدوس بدوني؟

آخ أيمكنني أن أرى ممفيس

أستطيع أن أذهب إلى هليوبوليس!

هل المدن والأقاليم خائفة عليّ ؟

أريد أن أذهب وأرى كل الوجوه في شكل آخر

دون أن أتعرف عليها مرة ثانية

انظر الأرض، التي ذقت طعم رؤيتها

أريد أن أشيد قبوًا (dj=j gb.t) عندما تتجه (الأرض) إلي (٣٣)

وبهذه الكلمات يسمح لأوزوريس، أي الميت، بالانتقال إلى العالم الآخر، ويؤكد في الوقت نفسه ارتباطه الدائم مع العالم العلوي وأماكنه المقدسة، التي يريد أن يعود إليها في شكل آخر لا يعرفه العالم العلوي، وهذا يعنى "الخروج في النهار"، وهوما تناولناه في الفصل التاسع. وأكثر من ذلك يشيد على الأرض قبرًا "أشيد قبوًا" كمكان ربط بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى، حتى يصل إليه العائشون فوق الأرض بتوسلاتهم.

وفي هذه الشعيرة يحتفل بدخول أوزوريس، ومن ثم الميت إلى العالم السفلي كعابر للبوابة، أي بمعنى الانتقال من هذه الحياة عبر عالم الموت إلى مكان الأمان الدائم الشافي، كما رأينا في الفصل الخامس في شكل أمثلة أخرى. هذا العبور يتم هنا كتقليد سابق للموكب (موكب حول الأسوار وموكب الجناز)، الذي سينضم في الصباح التالي. ويتدرب المرء على الدور ليلاً، ما سيتم علانية في الغد، وما يجب أن يكون موجودًا دائمًا.

وترتبط علاقة التقليد السابق شعيرة نوبة الحراسة بسكون التابوت في غرفة الدفن، الذي سيمتد من الليلة التالية إلى الأبد. ويبدو أن هناك علاقة وثيقة بين الشعائر الليلية وتراتيل نوبة الحراسة، وبين زخرفة القبور المصرية.

كما يبدو أن وظيفة التابوت هي الاحتفاظ بيقظة الآلهة والاهتمام الحامي الموجه دائمًا إلى الميت، ويحفظه حفظا فعالا. أما بالنسبة لمبدأ إحياء الأشياء بالنقوش – الحجارة تتكلم saxa loquuntur – فقد قابلناه بالإشارة إلى زخرفة التابوت: في سياق صورة الموت للعائد. وهنا يتحدث التابوت إلى الميت بكلمات إلهة السماء والأم نوت وتحيتها له كابنها. ويوجد النص المسهب من هذا النوع على الغطاء الضخم الخارجي للملك مرنبتاح. وقد أشار هذا النص أيضًا إلى نوبة الحراسة. فالإلهة نيت، التي تتحدث هنا كأم وتابوت، تؤكد له تجمع آلهة الشعائر الليلية لحمايته، وبالتحديد بنفس الترتيب الذي يظهر على توابيت الدولة الوسطى.

وتوابيت الدولة الوسطى هذه لها خاصية، أنها لم تزين خارجيا فحسب، ولكنها زينت من الداخل أيضًا عدة مرات. ومن بين النصوص التي تناولناها بشأن النقوش، تأخذ بعض المتون، التي ترتل خلال نوبة الحراسة الليلية وضعا أساسيا.

٢ـ المتن ٦٢ من نصوص التوابيت

يذكر في المتن ٦٢ من نصوص التوابيت ثلاثة من تتابعات المتون هذه (أو طقوس عبادة الموتى)، التي يجب أن ترتل للموتى في إطار نوبة الحراسة. ويتناول هذا المتن تلك الطقوس وتأثيرها الشافي على الميت دون أن ينتمي نفسه لأحد هذه التتابعات. ويظهر المتن ٦٢ من نصوص التوابيت على تابوت واحد فقط، غير أنه يظهر عليه خمس مرات. والأمر يدور حول تابوت خارجي لأمير إقليم أمميات من البرشة[٣٤]. وزخرفة هذا التابوت من ناحية أخرى فريدة من نوعها: فهى تضم طقوس الموتى فقط، وخصوصا أربعة مختلفة، تظهر ثلاثة منها حتى ثلاث مرات[٣٥]. والآن يوجد لدينا أربعة طقوس، تظهر إجمالاً عشر مرات، ومن ثم فهى تستأثر بزخرفة التابوت كلها.

وفي ضوء التفريق بين طقوس عبادة الموتى وأدب الموتى، الذي تناولناه في الفصل السابق، والذي له وظيفتان، الخط "كبديل صناعي" للصوت وللذاكرة، فإن أمير الإقليم أمنمحات كرَّس زخرفة الغطاء الخارجي للتابوت لخدمة الصوت فقط. وفي الطقوس يكون صوت الكاهن هو الذي يجب أن يعرض عبر الخط إلى الأبد. وفي المرات الخمس التي ذكر فيها المتن ٦٢ سوف نرى على العكس من ذلك أنه لا يوجد هنا كاهن الموتى، ولكن الإله حورس نفسه يظهر هنا كإله للتابوت ويخاطب الميت، وأيضًا بالمثل الإلهة نيت التي تظهر على نقوش غطاء تابوت الملك مرنبتاح، والتي تناولناها صفحة ٢٧٨ – ٢٨٣. والمتن ٦٢ لا ينتمي لأي من الطقوس الأربعة، ولكن من الواضح أنه نص قائم بذاته. وغير ذلك يتحدث كل شيء على أنه ليس

نصا تقليديا، ولكنه ألف خصيصًا لأمير الإقليم أمنمحات، مثل نقوش مرنبتاح، التي تعرض تأليفًا فرديا خاصا، بدون أي تشابهات مع توابيت أخرى أو نصب تذكارية أخرى.

وهنا أريد أن أتناول هذا النص الرائع بشيء من التفصيل، فهو يبرز وحده متفردًا عن باقي نصوص الموتى ببنائه الواضح غير العادي والقوة الشعرية لصوره. وبالإضافة إلى ذلك يظهر منه خاصة، علام يدور الأمر في طقوس الموتى، التي ترتل في ليلة ما قبل الدفن.

حييت يا أبيَ أوزوريس!

انظر لقد أتيت أنا حورس

أريد أن أفتح فمك مع بتاح

أريد أن أجليك مع تحوت

٥ أريد أن أعطيك قلبك في جسدك

حتى تتذكر ما قد نسيته

أريد أن أهب حتى تأكل خبزًا كما يحلو لك

وأكثر من ذلك ما فعلته على الأرض

أريد أن أعطيك ساقيك

١٠ حتى تستطيع أن تسير، وتترك لنعليك "العنان".

أريد أن أعطي حتى ترحل مع ريح الجنوب

وحتى تسرع مع ريح الشمال

وخطواتك أسرع من نظرة الوجه

أنت تسرع إلى هناك (أسرع من) رمشة العين

١٥ أريد أن أهب حتى تتحول في مجتمع طائر ḏwj.t

أريد أن أحدث أن ترحل عبر مياه ptr.wj وعبر البحر

وعليك أن تعبر البحر بقدميك

كما فعلت على الأرض

يجب أن تسيطر على الأنهار في مجتمع البينو

٢٠ دون أن يعترضك أحد على الضفة

أريد أن أحدث أن تتصرف كثقل غائر في الأعماق[٣٦] بعاموده ذي الأربعين ذراعًا

الذي نما على شجرة أرز في جبيل

حتى تقف في قارب رع

بعد أن عبرت "بحر الخاضعين"(rḫjj.t)

٢٥ وينبغي أن تبرأ في يوم الحساب

في محكمة سيد التجمد

ويجب أن يرتل لك (طقس) <<حعُزقت الأرض >>

وينبغي أن يدفع عنك المتمرد

الذي يأتي في المساء

٣٠ واللص في الصباح الباكر

ويُنظم احتفال المساء في شكل (طقس) << إن T̲hb العظيم يأتي >>

و(طقس) << h̲nm.w >> لمنزل إيزيس

عليك أن تعبر البراري مع رع

وعليه أن يريك أماكن السرور

٣٥ عليك أن تصل إلى الأودية ؟؟ Wadis وفيرة المياه

ولتغتسل حتى تنتعش.

عليك أن تقطف برديا وبوصـً ا

وزهور اللوتس ببراعمها

وطيور الماء عليها أن تأتي إليك بالآلاف

٤٠ حتى ترقد في طريقك

لقد رميتهم بعصا الرماية الخاصة بك

وسرعان ما سقط آلاف منها بسبب صوت تيار الهواء

من أوز رمادي وأوز ذي صدر أخضر

والبط النافخ وذكور بط الشواء

٤٥ ولك يجب أن تحضر الغزلان الشابة

وقطيع من ذكور صغار الجديان البيضاء (؟)

وأن تحضر إليك "خراف" الجديان، التيء ُلفت بالقمح

وذكور الماعز ذوي الفروة

لك يجب أن يُصنع سلمٌ إلى السماء

٥٠ وتمد نوت يديها إليك.

وعليك أن تسافر على البحر المتعرج

وتضع شراعًا لـ "قارب الثمانية"(٣٧)

ويبحر بك هذان الفريقان

(فريق) الخلود و(الفريق) الذي لا يكل

٥٥ ويدفعانك إلى الأمام ويجرانك

على الضفة بحبل لهم من المعدن

ويبدأ النص بخطاب إلى الميت بطريقة لم تحدث في نصوص التجلي والمعتاد فقط في أناشيد الآلهة، وتخاطب التجليات الميت دائمًا بـــ Hꜣ N pn، خطابا يكاد يقتصر على هذه الفئة. أما الأناشيد فعلى العكس من ذلك تخاطب الآلهة بـــ jnḏ-ḥr=k. وهذا الخطاب يستخدمه نصنا هذا، ومن ثم يذكرنا بنص آخر، يخاطب الميت بهذه الطريقة، وهى النقوش الموجودة على غطاء تابوت مرنبتاح(٣٨):

حـُييت يا بُني أوزوريس

ملك وسيد الأرضين

ويعنون نص مرنبتاح بـــ "نشيد" dwꜣ.w وعندما يقارن المرء متن نص التوابيت ٦٢ بنقوش غطاء تابوت مرنبتاح يتأكد المرء من وجود تشابهات، وغالبًا تدور المقارنة حول نصوص من نفس النوع، فالنصان هما خطاب إلهي عظيم تتوجه به الآلهة إلى الميت، كما يصف النصان في هذا الخطاب الأعمال الحسنة، التي يريد أن تأتي للميت في صيغة التسبب والتأثير "أعطى، أؤثر". وفي الحالتين تتحدث إلهة وتعد بصورة شاملة بضم الآلهة الأخرى من أجل رخاء الميت في الحياة الدنيا. وعند مرنبتاح تظهر نيت في هذا الدور

الرائد الممثل لعالم الآلهة. أما عند أمنمحات فيظهر حورس. وعند مرنبتاح تخاطب نيت الميت المساوي لأوزوريس كابنها، وعند أمنمحات يتحدث حورس لأبيه. وهنا يكون الأمر مفاجئًا جدًا أن يتحدث حورس للإله أوزوريس في اثنين من الصياغات الخمس، وفي هذه الصياغات لا يظهر اسم الميت أبدًا.

ويظهر حورس ويصف ما يريد أن يفعله للميت. وكلام حورس ليس بمثابة "نص ختامي" يخبر الميت بصيغة أنا – أنت، ما فعله بإتمام الشعائر له؛ ويستعمل هذا النص صيغة الماضى (sḏm.n=f)، بينما يستخدم نصنا المستقبل (sḏm=f). والأحداث الأولى (الأبيات ٣-٤) هى فتح الفم مع بتاح و"التجلي" مع تحوت:

أريد أن أفتح فمك مع بتاح

أريد أن أجليك مع تحوت

و"فتح الفم" هو شيء خاص بالصنّاع، لأنه يتم في بيت الذهب (الصاغة) عند نهاية نحت التمثال، ومن ثم يخضع لسيطرة الفنانين والصناع وإلههم بتاح. وتتم شعيرة فتح الفم (سوف نتناولها في صفحة ٥٠٢ وما بعدها) على التماثيل، وبعد ذلك على المومياء. أما التجلي فهو على العكس من ذلك شأن من شئون الخط والترتيل السحري، والمكلف بالشعائر والسحر هو تحوت الكاتب. ويكون فتح الفم والتجلي زوجين تقليديين لأفعال العبادة يذكران دائمًا معًا.

والحدث التالي هو دمج القلب (البيتان ٥-٦) لإعادة القدرة على التذكر:

أريد أن أضع قلبك في جسدك

حتى تتذكر ما قد نسيته

والإلهة التي تذكر بانتظام في هذا السياق هى الإلهة الأم وإلهة السماء نوت، قارن على سبيل المثال المواضع التي أوردناها صفحة ١٧١، وما بعدها.

وفي هذه النقطة يغتصب حورس دور نوت، وكما نرى، سيفعل ذلك في نقطة أخرى أكثر عمومية، سوف نتناولها فيما بعد. والشيء المميز في هـذا الموضع، ولا سيما في المقارنة مع مواضع من نصوص نوت، نجده في منظر التذكر. ودمج القلب وظيفته هي أن يعيد للميت القدرة على التذكر، ومن ثم هويته الشخصية. وقد أشرنا لهذا الربط بين القلب والتذكر في بعض المواضع قبل ذلك. ومنظر التذكر هذا يقابلنا أيضًا في نص المائدة الذهبية الذي يعطى في القبر لعربيدي المتصوفة عند اليونان، وفيه يقال للموتى: إنهم سيصلون إلى نبعي ماء:

> **سوف تجد في بيت هادس (الآخرة) عين ماء على اليمين، وإلى جوارها توجد شجرة سرو بيضاء. وهناك تتنفس أرواح الموتى الهابطة. فلا تقترب من هذه العين!**
>
> **وغير ذلك سوف تجد الماء البارد، الذي يتدفق من بركة (التذكر).**

وعلى الموتى أن يشربوا من هذه العين، ولكن بعدما يجتازون بنجاح

استجواب الحراس لهم، تمامًا مثلما يحدث في مصر[٣٩]. وحتى في الجنة المصرية وحقول البوص يكون الحديث عن "التذكر":

أتحكم في "سحري" الكبير جدا

الموجود في جسدي وفي مكاني.

وأتذكر ما قد نسيته[٤٠] منه.

سحري ثابت

لأنني أتذكر ما قد نسيته منه[٤١]

ويتذكر الميت السحر الذي زود به لرحلة العالم الآخر. وأيضًا في نصوص سحر عربيدي المتصوفة يجب على الصوفي أن يتذكر، ما تعلمه من الأسرار عن العالم الآخر.

وبعد دمج القلب واستعادة الذاكرة والعلم والشخصية يأتي ذكر الغذاء في البيتين ٧-٨ كأول وأهم شيء في أسس الحياة:

أريد أن أجعلك تأكل خبزًا كما تحب

وأكثر مما أكلت على الأرض

وللمرة الأولى نقابل منظر تصاعد إمكانات الحياة الأرضية، فالميت يجب ألا يعيش فقط مثلما عاش حياته الأرضية، بل أفضل وأكثر رفاهية بالفعل. وتحقق الأبيات ٩ إلى ١٤ هذا في منظر الحركة في صور يصبح فيها واضحًا لأول مرة أننا نتعامل مع شعر له قوة تعبيرية غير عادية. ودائمًا يكون الحديث عن إعادة القدرة على حرية التنقل للميت في متون التجلي. ولاسيما في ربط دائم مع التحنيط وبهذا لا يكون المقصود أبدا، كما أرى، شيئا آخر سوى حرية تنقل الأحياء العادية. ولا أعرف موضعًا آخر تتصاعد فيه حركة التنقل المعطاة للميت إلى ما فوق الأرضي (غير الإنساني) مثل هذا، ومن ثم يكمن هنا الاهتمام غير العادي بهذا الموضع، وأيضًا في المجاز الشعري غير العادي المسهب عن حرية التنقل فوق الإنساني.

وتصف الأبيات العشرة التالية (١٥–٢٤) الحركة إلى الماء. أما إن الحديث هنا عن التحول "في مجتمع" للطائر ḏwj.t (بدلاً من "في" هذا الطائر)، فهذا غريب. وما يسترعي الانتباه هو اتصال موضوع الربط بمواضيع حرية التنقل واجتياز البحر. ويسعى الميت إلى التحول في شكل طائر حتى يعبر المياه، التي تفصله هو وعالم الموت عن الجنة. وتأتى روعة الحركة هنا قبل كل شيء في منظر "التحول فوق المياه" (عندما نفسر ṯbw.tj

ب يرتدي حذاءً بدلاً من ينتعل)، وأيضًا أسفل هذا في المقياس الضخم لعمق الماء، (الذي) يجب على الميت أن يتعامل به في مقدمة مركب الشمس[٤٢].

وفي البيتين ١٩-٢٠ يظهر الميت ثانية "في جماعة" البينو وليس كبينو، كما جاء في كتاب الموتى بعد ذلك، حيث يهدف المتن ٨٣ إلى "التحول إلى بينو". والكلمة اليونانية فونيكس، هى ترجمة للكلمة القبطية Boine، والتي تعود من ناحيتها إلى الطائر المسمى bnw وهو نوع من أنواع مالك الحزين[٤٣]. والأبيات التالية (٢١-٢٤) تضعه في مركب الشمس، حيث يقف هناك بعامود طوله ٤٠ ذراعًا في مقدمة المركب ويقيس عمق المياه، فالنيل نهر تصعب الملاحة فيه بسبب مستوى المياه المختلف، ويغير مساره؛ مما يؤدى دائمًا إلى بناء تراكمات رملية وضحالة، ومن ثم يجب على سفن لها غاطس كبير أن تقيس عمق الماء بصورة متواصلة. ولهذا الغرض يقف رجل في مقدمة المركب يدفع بالعامود إلى الماء. وهذا ما يمكن أن نشاهده اليوم، على الرغم من أن النهر قد تم ترويضه بعد غياب فيضان النيل. وينقل نصنا هذا المنظر إلى المركب الذي يسافر به إله الشمس فوق السماء، لأنه يفترض وجود مثل هذه التراكمات الرملية هناك. وفي محيط السماء يتربص ثعبان مائي سيشرب محيط السماء، وإذا لم يبعده ست ويقتله برمحه، حتى يتقيأ كل ما شربه من ماء، فسوف يكون مركب الشمس معرضا للجنوح على أحد التراكمات الرملية في السماء[٤٤]. وهنا يكون من الواضح أن تحول الموتى لا يعود في العالم العلوي ولكن في مجال العالم الآخر. ومن خلال عبور "بحر الخاضعين (الرعية)" نأى الميت بنفسه عن عالم الأحياء وعالم

أموات الموت العادي. (قارن صفحة ١٩٢–٢٠١) ويدخل إلى القرب من الآلهة في الجنة. وبهذه الأبيات ينتهي الأسلوب الرائع للقدرة على التنقل التي وعد حورس الموتى أن يمنحها لهم، وتنتهى الجمل المبنية أيضًا بالعبارة "أريد أن أعطي". أما ما يأتي الآن، فليست هبات حورس وحدها، ولكن المعاضدة المطلوبة من الآلهة الأخرى.

وكبداية تأتى فقرة من ثمانية أبيات (٢٥–٣٢) تشكل مباشرة نصف المتن. وتعطينا هذه الفقرة الإشارة الواضحة لوظيفة طقوس الموتى، التي ترتل في ليلة ما قبل الدفن. وموضوع هذه الفقرة هو التبرئة في محكمة الموتى. وشروط مثول الميت أمام محكمة الموتى هى كل الأشياء السابقة، مثل استعادة الشخصية الجسدية والفكرية للميت، وهبة حرية التنقل وعبور مساحات الماء في العالم الآخر. أما ما ظهر هنا فهو أن الحديث لم يكن بالفعل عن محكمة الموتى، ولكن عن إخراج شعائرها. وربما كانت هذه الفقرة هى أكثر أجزاء النص إثارة: لأنها تدور حول طقوس الموتى وعرضها بالنسبة للميت. ويمكن أن يكون الحديث عن الطقوس المذكورة في الأبيات ٢٥–٢٧ يدور حول تتابع متن نصوص الكفن ١–٢٦، التي سوف نتناولها في الفصل القادم. وكل كلمة من هذا البيت هي مدخل لهذه الطقوس: وتظهر مفاهيم "التبرئة" و"المحكمة"passi (هنا وهناك)، و"محكمة سيد الجامدين" كاقتباس من نصوص الكفن متن ١٣ وI ٤٣ ب، وبالكلمات ḫbs–tɜ "عزق الأرض" وšdj، أو "حفر" و"ترتيل" تبدأ مناظر المحكمة الكبرى في نصوص الكفن متن 209 / 7 I 19 c–d :

عُزقت الأرض، بعد أن تصارع الرفيقان

بعد أن حفرت قدماهما بركة – الإله في هليوبوليس(٤٥)

وإذا صح هذا التفسير، فإن هذا الموضوع يلقى ضوءًا فريدًا على غرض وموقف عرض هذا الطقس. والغرض هو تبرئة الميت "في يوم المحكمة"، أي إخراج طقسي لمحكمة الموتى بنهاية سعيدة مثل كتاب الموتى ١٢٥ بعد ذلك. وهذا يطابق تمامًا العناوين المتوارثة للطقوس، أما موقف عرض هذا الطقس فهو نوبة الحراسة الليلية، لأن هناك فقط يدور الأمر أساسًا حول الحماية من العدو، الذي يفترض المرء أنه سوف يتسلل إلى غرفة التحنيط ويريد أن يؤذي الجثمان. وفي هذه الفقرة تم اقتباس ثلاثة من طقوس الموتى المرتلة في تلك الليلة.

ويتبع الفقرة القصيرة مع نوبة الحراسة الليلية، التي تفهم على أنها إخراج لمحكمة الموتى، الآن في الأبيات ٣٢–٤٨ وصف كبير ومسهب لفرحة الجنة، التي تنتظر المبرئين. وقد فسر هذا النص منذ زمن طويل كوصف لمناظر معينة للحياة الدنيا(٤٦)، كما تظهر في زخرفة القبر: سفر القارب، وجمع البردي في أدغال المستنقع، وصيد السمك والطير، وأيضًا الصيد في الصحراء. وتختصر في الكتابة الملحقة لعرض القبر هذه المناظر تحت المفهوم الأعلى sḫmḫ-jb، الذي نفهمه كسبب لـــ "نسي" mḫ، والذي نعبر عنه بـــ "جعل القلب ينسى الهم". وبهذا التعبير يكون المفهوم المصري لـــ "راحة

البال (الترف–الترفيه)" قد تغير عنوانه. وفي بعض الحضارات الأخرى فإن "راحة البال (الترف–الترفيه)" كما هو الحال في مصر أيضًا هى سمة مميزة للطبقة المرفهة "العليا" leisure class. هذا المنظر الأرستقراطي لثقافة راحة البال وضح في دائرة من الصور، ينتمي إليها قبل كل شيء الصيد في الصحراء وصيد الأسماك والطيور في مستنقعات البردي. ولقد سرى الصيد في كل العصور كأنبل أشكال ثقافة راحة البال (الترف – الترفيه) الأرستقراطية، وهذا ما أظهره عالم الاجتماع تورشتاين ڤبلن Thorstein Veblen في مستهل القرن العشرين في كتابه الكلاسيكي "نظرية الطبقة المرفهة" The Theory of the Leisure Class.[٤٧]، وفي الوقت نفسه تسري هذه الثقافة أيضًا على أنها عمل ذكوري خاص. وفي مصر كان للصيد في مستنقعات البردي إيحاءات جنسية[٤٨]. إلا أنه لم ترد عن ذلك في نصنا أي كلمة. ورغم هذا يبدو لي أنه مهم، أن أتناول هذه العلاقة بين الصيد والحب بصورة موجزة، فالصيد والحب يظهران نفس خانتي الجدول، اللتين ظهر فيهما المفهوم sḫmḫ-jb "سرور القلب" أو "راحة البال (الترف – الترفيه)" الأرستقراطي. والتعبير sḫmḫ-jb يظهر بالتحديد أيضًا في أغاني الحب، بل إنه هو بالذات اسم هذا النوع المصري[٤٩]. وتنتمي أغاني الحب لأفق ثقافة الأعياد hrw nfr وتغنى في الولائم[٥٠]، مثل أغاني عازف القيثارة[٥١]، التي لا تستخدم المفهوم sḫmḫ-jb لنقوش القبر مثلها مثل نصوص التوابيت، ولكنها تستخدم المرادف المنتشر الشامل šms-jb "يتبع القلب"، وقد كرست تعاليم بتاح حوتب مبدأ عاما لهذا المفهوم šms-jb:

اتبع قلبك ما حييت

ولا تغال فيما تقوم به من أعمال(٥٢)

وإياك أن تبتر ساعة المتعة (šms-jb):

إنه تقزز للقرين إذا قل وقته

ولا تشغلن نفسك يوميا باحتياجاتك اليومية(٥٣)

وشراء ما يتطلبه بيتك

وإذا وجد ثراء، فاتبع القلب

فالاستحواذ لا ينفع شيئًا، إذا كان (القلب) مستاءً (٥٤)

وهنا وضـــع "اتبع القلب" (šms-jb) مقابل الأعمال وطلب احتياجـــات

المنزل، ويبدو لي بوضوح تـــام، أن المقصـــود هنا هو مفهوم راحة البـــال. وعلى أي حال يترك بتـــاح حوتب الأمر مفتوحًا، بماذا يجب ملء "وقـــت الفراغ" المأخوذ من الأعمال: إذا كان هذا يوجد في "الدعة dolce far niente" أو أكثر من هذا في أنشطة من أنواع أخرى. وتدل نصوص التوابيت الآن – في توافق واضح مع أغاني عازف القيثارة وعروض القبر – على الاتجاه النشط، وتملأ مفهوم "اتبع القلب" بمناظر صيد في زخرفة القبر التي تظهر هنا لغويًا. وهذه الفقرة هى مثال جميل "لأيقونة" بمعنى التلفظ بلغة مجازية واضحة لمناظر يمكن أن تظهر في أوساط محددة مختلفة: في عرض الصور وفي الصياغة اللغوية وفي أفعال الشعائر والمواكب، أو ما شابه ذلك من أفعال[٥٥]. والنص لا "يصف" بالطبع صور القبر، ولكنه يصف سيناريو متخيـــلا، يعرض صـــور القبر بكل الوسائـــل.



صورة رقم ٥٠

صاحب القبر في أثناء صيد السمك والطيور – رسم في قبر نخت – طيبة رقم ٥٢ – ١٤٣٠ قبل الميلاد تقريبًا

ومرة ثانية يكون واضحا أن النص لا يصف "متعة صيد السمك والطير في الحياة الغربية ببساطة، ولكنه يرتفع بهذا إلى ما فوق الطبيعة. وعصا رماية أمنمحات لا تصيب ببساطة فقط، ولكنها تقضي على الآلاف من طيور البحر بسبب صوتها فقط، فالصيد يتم بذاته عبر قوى سحرية فوق طبيعية (وبذلك تفقد الكثير من صفاتها الرياضة)(٥٦)، وفي العصر المتأخر خدم التعبير "طواف مستنقعات الطير"، أي التمتع بالإبحار في أدغال المستنقعات، كتعبير للدعة والراحة:" وقد أوليت اهتماما أكثر مما فعلته إلى أن أجلس في راحة بال (ترف) (ḥmsj m wḥc) وأطوف مستنقعات الطيور (sʒb sšw) مع ما فعلته "(CG 42 23I)(٥٧).

ونريد أن نعرف، أين يمكن للمرء أن يتصور "عادات سرور (إمتاع) القلب" هذه: أفي الحياة الدنيا أم في الحياة الأخرى؟ ويبدو أن الحديث لم يكن عن حقول البوص. هل نتعامل الآن مع "الخروج في النهار" على أنه عودة إلى عالم الأحياء؟ فعرض الصور لصيد السمك والطيور في قبور الدولة القديمة والوسطى والحديثة يدل بحق على الحياة الدنيا، فصاحب القبر يعرض لأنشطة زاولها في أثناء حياته، ويريد أن يستكملها بعد الموت. وينقل نصنا هذه الأنشطة من خلال ملامح رائعة إلى عالم أخروي. وفي أحد متون قرابين الموتى في قبر رخميرع (٥٨)(TT100) يقال للميت:

عليك أن تعبر النهر وتجتاز الخضرة الكبرى

فخذ ثوراً في فمك.

إلهة الحقل (تأتي إليك) بسمكها،

وسيدة صيد السمك بأوزاتها.

فلتصعد إلى السماء

متقلداً قلادة القيشاني

ومتدثرًا بالفيروز

هنا يواجهنا منظر صيد السمك والطيور في سياق مقارنة، وهنا أيضا تكون الإشارة أخروية أكثر. واجتياز الماء يحدث أثناء عدد من الاحتفالات؛ وبالمثل يتم أيضا الصعود إلى السماء بعد ذلك في احتفال، يتزين فيه الـــميت بحلي أعياد سخمت[٥٩].

وأيضًا في نص التوابيت يتبع الصعود إلى السماء الفقرة الكبرى، المكرسة لـــ šms-jb، في نهاية الأبيات ٤٩–٥٦. وينتهي النص باستقبال نوت والدخول في مسار الشمس. وسلم السماء موثق في نصوص الأهرام مرات عدة[٦٠]، وكثيرًا ما كان الحديث أيضًا عن استقبال إلهة السماء. ويقصد "بالبحر المتعرج" بالتأكيد ما جاء في نصوص الأهرام mr n-ḫȝ بالمياه، التي يعبر عليها إله الشمس إلى السماء[٦١]. و"الخالدون" و"الذين لا يتعبون" هم الفريق التقليدي لإله الشمس. ويكون الحديث في أناشيد الشمس عن "حبال" مركب الشمس، وفي شعائر الساعة تكون الساعة الحادية عشرة من ساعات اليوم هى وقت "تجهيز الحبل"[٦٢].

والنص مقسم بوضوح غير عادي، أكثر وضوحا مما هو معتاد في طقوس الموتى. والحديث مكتوب كنص شعري، أي مقفى. وقد أجملت الأبيات بوجه عام في أزواج من الأبيات تربط الأبيات الثنائية للفقرة ٤،٦ أو ٨، وهذه نربطها ثانية في حالتين بفقرة كبيرة من ١٦ بيتًا:

		التصور	٢ تحية
	٨	الذاتي	٢ فتح الفم، التجلي
			٢ دمج القلب
			٢ الإطعام
٢٤			٦ في البر
			في الهواء
	١٦	الحركة	٦ على الماء
			٤ في مركب الشمس
		نوبة الحراسة	٢ التبرئة
٨	٨	بطقوس الموتى	٤ طقس hbs-tʒ
			٢ طقس Jj ṯhb-wr و-hnmw
		Sms-jb	٦ اجتياز الصحراء
	١٦	في جماعة	٦ صيد الطير بعصا الرماية
٢٤		إله الشمس	٤ صيد الصحراء
			٢ الصعود إلى السماء
٨		صعود السماء	٤ العبور بمركب الشمس
			٢ رحلة الليل

والبناء الإجمالي متماثل:

٢٤ أفعال حورس للميت

٨ ترتيل طقوس الموتى

٢٤ أفعال الميت في صحبة جماعة إله الشمس

ويظهر الآن في التقسيم بوضوح أن معنى الفقرة الوسطى المكونة من ثمانية أبيات هو مفصل بين مقطعين، كل منهما يتكون من ٢٤ بيتًا. وبهـذا يظهر ترتيل الطقوس كفعل حاسم لمصير الميت في الحياة الدنيا.

ويظهر ضمير المتكلم في الجزء الأول فقط، أما الفقرة الوسطى فقد صيغت في صيغة المبنى للمجهول "يُرتل.... يُنظم...."، وفي نهاية النص يتصـرف الميت نفسه. وتتراجع أنا المسببة للمتكلم حورس تمامًا. وتميـز الفقرة المتوسطة الانتقال، فمن خلال التبرئة يعود للميت السيادة الشخصية التامة، في أن يتحرك في جماعة الآلهة كما يريد "يخطو حرا مثل سادة الخلود" كما جاء في تعاليم مري كا رع. والتبرئة أمام محكمة الموتى تفرض من ناحيتها إذا لم تكن بطريقة سحرية، فإنها تكون مدعمة ومرافقة عبر الترتيل الليلي لطقوس الموتى الثلاثة. ولفهم وظيفة هذه الطقوس يكون النص من ثم أساسيا.

٣ـ نوبات الحراسة وزخرفة التابوت

ومتن نصوص التوابيت ٦٢ هو نص مفسر لوظيفة طقوس الموتى، فهو يعطينا أول إجابة حاسمة على السؤال، ما هى طقوس الموتى وكيف على المرء أن يجدها وسط كم هائل من أدب الموتى، بحيث يسمى ثلاثة من مثل هذه الطقوس بأسمائها ويصف وظيفتها الشعائرية. ولا يتمنى المرء أكثر من ذلك، لأن هذه الطقوس الثلاثة بقيت لنا فوق ذلك كله "مفصلة extenso"، ويمكن اقتفاء أثرها بسهولة في المجلدات السبعة لطبعة نصوص التوابيت لدي بوك de Buck، وبالصدفة توجد هذه الطقوس الثلاثة في المجلد الأول. ويمكن لهذه الطقوس أن تعطينا انطباعًا مفصلاً على الأقل عن شكل طقوس الموتى تلك، التي ترتل في ليلة ما قبل الدفن.

١- طقس عُزقت الأرض (خبس–تا) هو في طبعة دي بوك تتابع المتن ١-٢٦ أو ٢٨

٢- طقس العظيم تياحب، جاء يطابق تتابع المتون من ٦٣-٧٤

٣- طقس غنمو مو يضم عند دي بوك المتون ٤٤-٦١

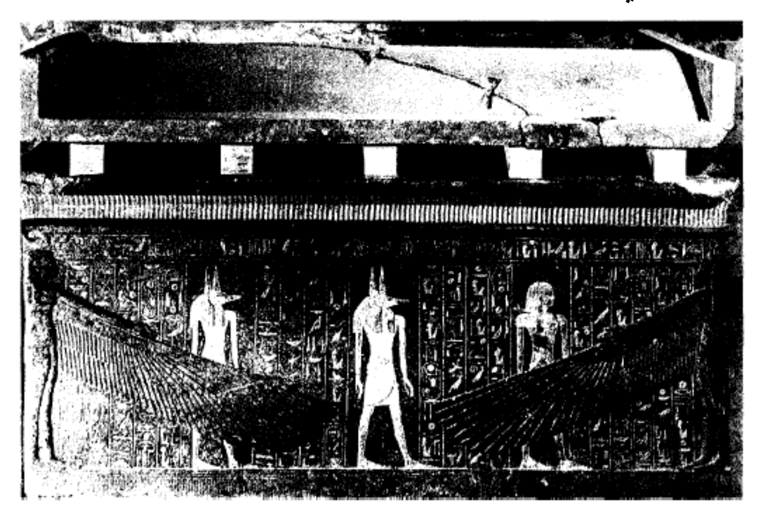
والأمر مثير للدهشة بصورة ما، لأن دي بوك وضع هذه الطقوس الثلاثة في المجلد الأول من طبعته التي تقع في سبعة مجلدات، ورغم أنه لم يسبر أغوار اقتباسها في المتن ٦٢، فإنه تعرف على تشابه أصولها الظاهر.

وكيف يتأكد المرء أن المتن ٦٢ لم يقتبس المتن ٧ فقط، الذي يبدأ بالكلمات chebes ta "عُزقت الأرض"، ولكنه اقتبس طقوس تتابع المتـــون ١-٢٦/٢٨؟ وكيف يعرف المرء، أين يبدأ الطقس وأين ينتهي؟ لهذا توجد

قواعد معينة. فعندما توجد سلسلة من المتون على توابيت مختلفة في تتابع متطابق، يكون المرء متأكدًا، أنه يتعامل مع تكوين سياقي. وفي الطقوس الثلاثة المقتبسة في المتن ٦٢ يكون الأمر هكذا، ولا يستطيع المرء أن يفصل بين المتون ٧ (الذي يبدأ ب ḫbs tꜣ) أو ٥١-٥٩ (والتي تتكرر فيها الفقرة ḫnmw) أو ٦٣ (الذي يبدأ ب Jj Ṯhb wr): فهى تنتمي لسلسلة موثقة على كثير من التوابيت المختلفة. وهذه السلاسل الثلاث تماثل طقوس الموتى للبرديات المتأخرة، التي يظهر بعضها بالفعل على توابيت الدولة الوسطى. وهكذا يمكننا التأكد من أننا نتعامل مع نفس النوعية. أما ما يقرره لنا المتن ٦٢ عن هذه النوعية، فهو مكانها الشعائري في غرفة التحنيط وفي الليل، حيث يقصد هنا بكل الاحتمالات نوبة الحراسة في ليلة ما قبل الدفن.

والمتن ٦٢ نفسه، الذي يعطينا دلالات حول طقوس الموتى، لا ينتمي نفسه لهذه النوعية، فهو نص مستقل وخطاب إلهي، يجب ألا يفهمه المرء على أنه تدوين لترتيل فعلي، ولكن على أنه ترتيل ظاهري، حققته الكتابة بالفعل كترتيل. والنص له شكل التحدث ٢:٢:١، والذي يعرف المتحدث نفسه فيه على أنه حورس، ويتوجه إلى الميت بموضوع يتصل به نفسه. ويظهر هذا الشكل فقط في النصوص الختامية في إطار طقوس الموتى، ولكن الكلام هنا لا يدور حول نص ختامي، ولكن حول متن مستقل ينتمي لنوع "خطاب الآلهة". وهذا النوع منتشر بصورة خاصة على التوابيت، وهو أول شكل للكتابة على التوابيت قاطبة في تلك النصوص، التي تتحدث فيها نوت إلهة السماء إلى الميت في تجسدها كتابوت وأم، ومن ثم يعرض هذا النوع الشكل الأساسي للكتابة على التوابيت. وفي الدولة القديمة كان نوت وجب قبل أي إله آخر هما اللذان يتحدثان إلى الميت كابنهما ويرحبان به. وبعد ذلك قدم خطاب الآلهة الطويل لنيت المثل الأعظم، الذي يملأ كل غطاء التابوت

الخارجي للملك مرنبتاح. وفي العصر المتأخر تطورت خطب الآلهة لنوع جديد من شكل نصوص التوابيت. وهنا تكون الآلهة الحامية لنوبة الحراسة، هي التي تتجه للميت بخطبة طويلة. هذه الخطب نهلت بشكل كبير من الفصل ١٦٩ من كتاب الموتى، وهذا الفصل يعود بالتالي من ناحيته إلى أحد طقوس نصوص التوابيت. وسوف ندرسه بشكل أدق في الفصل القادم. إذن فالتابوت هو المكان التقليدي لخطب الآلهة.



صورة رقم ٥١

الآلهة الحامية تتحدث إلى الميت على تابوت الملك مرنبتاح- تابوت جرانيتي في قبر حور محب – طيبة ١٣٢٠ قبل الميلاد تقريبًا

وتفسر خطب الآلهة على التوابيت بطريقتين:

أ) كتدوين لخطاب يرتل من قبل كاهن في دور الآلهة في سياق نوبة الحراسة: وهذا هو الحال لخطب الآلهة بالتأكيد، التي صاغها الفصل ١٦٩ من كتاب الموتى.

ب) كخطاب لإلهة حقيقية (وليس لترتيل كاهن) أي خطاب فعلي يحققه الخط. وهذا هو الحال في متن ٦٢. فالإله هنا هو حورس، الذي يتحدث إلى أمير الإقليم أمنمحات كما يتحدث لأبيه، وأيضًا الإلهة نيت لابنها في نقش مرنبتاح.

وبهذا يتم تفسير السبب في أن أمير الإقليم أمنمحات وضع هذا المتن خمس مرات على تابوته. وفي هذا المتن يتحدث حورس كرئيس لكل هذا الجمع، وكمايسترو لنوبة الحراسة، وكضامن لنعيم الميت في العالم الآخر. وهذا النص هو النص الرئيس للتابوت كله، وفي هذا النص يتحدث التابوت نفسه بطريقة ما للميت ويملكه كل ما دون عليه. وهذه هى النقطة الحاسمة التي يغتصب فيها حورس الدور من نوت، كما فعلت نيت في نقوش مرنبتاح. ويبدل أمير الإقليم مرنبتاح علاقة الأم – الطفل، التي تخدم الميت كنموذج للعلاقة، التي يريد أن يأخذها للتابوت بعلاقة الأب – الابن. فبالنسبة له يكون دور الأب الميت هو الأهم، وتشجيع الابن هو أهم ضمان لحياة الأب بعد ذلك.

وحورس هو إله عبادة الموتى، أما نوت فهى تشخيص لعالم الجنة، الذي يأمل الميت أن يتنزه فيه. ويجسد حورس الحياة على الأرض، جماعة الأحياء، والمجتمع، الذي يريد أن ينتمي إليه الميت عبر وساطة الابن. كما أن حورس هو أيضًا إله التبرئة "الذي يدافع عن أبيه" (nd jtj=f)، والذي خاض الصراع ضد العدو من أجل أبيه الميت ليرد إليه حياته وشرفه واحترامه وصيته وكرامته، وباختصار شخصيته الاجتماعية والأخلاقية. أما بالنسبة للأمير أمنمحات فقد كانت كل هذه الأشياء غالبًا هى القيم العليا والأهداف، في الإعداد لوجوده في الحياة الأخرى.

الفصل الثاني عشر

ليلة التبرئة

١ـ الطقس أ، الجزء الأول: مشهد المحكمة

في طقوس الموتى الثلاثة التي يقتبسها المتن ٦٢ كترتيل في أثناء ليلـــة ما قبـــل الدفن، تبرز الطقـــوس المقتبسة بوجه خاص، وتبدأ بالكلمـــات "عُزقت الأرض" ḫbs tȝ:

يجب أن تبرأ في يوم المحكمة

في حضرة محكمة سيد المتنهدين.

يرتل لك (طقس) "عُزقت الأرض"

ويصد عنك المتمرد

الذي يأتي في المساء

وهنا يتم وضع هذا الطقس في سياق واضح جدًا مع التبرئة في محكمة الموتى وصد العدو. وبهذا نتلقى إشارة إلى أنه تم إخراج محكمة الموتى شعائريا في إطار نوبة الحراسة الليلية، ولا سيما من خلال عرض ترتيلي لطقس "خيبس – تا Chebes-Ta". وأود في هذا الفصل أن أتساءل عن طقس خيبس – تا، وعما إذا كانت فكرة محكمة الموتى تلعب فيه دورا بأي شكل. ولقد فرقنا في معالجتنا لصورة الموت كعدو في الفصل الثالث بين شكلين للتبرئة: التبرئة "ضد" والتبرئة "أمام". ويدور الأمر في التبرئة (ضد) بصورة قوية حول الصراع مع العدو، الموت كقاتل، وفي التبرئة "أمام" يدور حول تقديم حساب للحياة الأرضية أمام إله. ولقد رأينا أن فكرة محكمة الموتى المصرية خاضت عملية تطور من مفهوم تبرئة لمفهوم تبرئة آخر، ونريد أن نفحص طقس خيبس – تا، وأي موقف تأخذه في هذه العملية.

وبكلمات خيبس – تا يبدأ المتن ٧ في طبعة دي بوك، وهذ يولد الانطباع كما لو أن الطقس لم يقتبس ببدايته الأصلية وهى المتن الأول. وإذا نظر المرء بالفعل إلى موقف[١] التراث عن قرب، يوقن بأن الصياغة المبكرة للطقس (MC 105^a,T9C,T2C وT1L) تبدأ فعلا بالمتن ٧. وهذه الصياغة منتشرة في طيبة. وربما حوّلت صياغة متأخرة (B_4C,S10C) هذه المتون إلى تتابع مقدمات متون (المتون ١،٢،٤،٥،٦).

الطقــس A١	الطقس A٢
المتون ٧-١٧	المتون ١،٢،٤-٧،٦-٢٧،١٧

ومن الواضح أن البداية الحقيقية للطقس هى بوضوح المتن ٧. ومن تاريخ المرويات يظهر دائمًا، أن تتابع المتون، كما جمعها دي بوك في طبعته، تجمع بين طقسين مستقلين أصلاً. والطقس الأول ونسميه A١ ، يبدأ بالكلمات خيبس – تا Chebes Ta، وهو الطقس الذي اقتبس في متن ٦٢ كطقس للتبرئة وصد العدو. وبعد ذلك يتلقى المتن مقدمة في شكل المتون ١، ٢، ٤-٦. ونسمى هذه الصياغة ب A2. أما الطقس الآخر فنسميه B، ويبدأ بالمتن I ويستكمل في المتون ٢٠-٢٥. والمتن I هو إذن الطقسان A٢ وB معًا. وربما أخذ الجامعون من A٢ المتن I من الطقس B. والطقسانA ، B أعدا موضوعيا بطريقة مختلفة، فموضوع التبرئة لا يلعب أي دور في الطقس B، فالأمر يدور هنا فقط حول التحنيط، وحرية التنقل والإمداد، أي معاملة الموتى جسديًا، علـــى العكس من المعالجة الموجهة اجتماعيًا وشخصيًا في محكمة الموتى. ولا بد أنه كان هناك قاسم مشترك كاف بين الطقسين ، ليسبق المتن I الطقس B أيضا كمقدمة للطقس A في الصياغة A ٢. وهناك أيضًا توابيت يظهر عليها الطقسان A وB معًا (MC 105 , T1L). كل هذا يشير إلى قرابة ما بين الطقسين A ، B ، وبالفعل تأتى في البرشة صياغة موحدة توحد الطقسين في طقس واحد. هذه الصياغة استخدمها دي بوك كرؤية مرشدة.

طقس A١ طقس A٢ طقس B طقس AB (= ٢A + B)

١٧-٧ ١-٧،٦-٢٧،١٧ ٢٠،١-٢٥ ١-٢٦

ويقودنا تاريخ هذه النصوص بالتأكيد إلى السياق الداخلي لموضوعين، يبدوان من الوهلة الأولى أنهما مبتعدان عن بعضهما البعض: التبرئة والتحنيط. وينتمي الموضوعان لليلة ما قبل الدفن. ويسري الموضوع الأول على إعادة تأهيل الجسم، والموضوع الآخر على إعادة تأهيل شخصية الميت الاجتماعية والكرامة والشرف. وينظر الموضوع الأول إلى الوراء، أي إلى التحنيط المنتهي والمومياء، والموضوع الآخر يكمل هذه المعالجة الخاصة بالجثمان من خلال معالجة الملمح النفسي – الروحي للشخصية. ويوضح دور الإله أنوبيس السياق الداخلي لهذين الموضوعين، الذي يلعب فيهما أنوبيس دورًا رئيسيًا. فهو في الموضوع الأول إله التحنيط، ويؤثر في هذه الوظيفة مع إيزيس ونفتيس في المساعي الرامية للتأهيل الجسدي وإحياء الميت. وهو في الموضوع الآخر هو سيد المهد، ويظهر في كل عرض لمحكمة الموتى ومنظر وزن القلب، فهو الذي يَعْمَل على الميزان، ومن ثم فقد نال لقب "عداد القلب" أو "رقيب القلب"[٢]، وإذا كان الأمر يدور حول القلب، فإن التحنيط وحده لم يف بالغرض. ويعتبر القلب في علم الإنسان المصري كمقر للأحاسيس والوعي، ويبني جوهر الهوية والشخصية الاجتماعية والأخلاقية التي يجب على الميت أن يستكملها تحت كل الظروف في وجوده في العالم الآخر. وهذا يتطلب نوعًا آخر من المعالجة: التطهير من الذنب والاعتراف العام بطهارته

وكرامته في عالم الآلهة. وهكذا يرتبط الموضوعان معًا التحنيط والتبرئة، ويوضح لنا هذا الارتباط الطقس BA الذي أثبت حصريا على توابيت البرشة.

وفي أربع مخطوطات كان للطقس A عنوان، وعلى التابوت MC105 كتبت كلمات ترتيل التجلي ḏd mdw sꜣḫw في خطوط أفقية فوق المتون ٧-٩. ونفس العنوان يوجد أيضًا أعلى متون الطقس B، الموثقة أيضًا على نفس التابوت. وعلى تابوت آخر توجد كعنوان للطقس ٢A: "في بداية لفافة التراتيل رجل يبرأ في مملكة الموتى". ويوجد أيضًا نفس العنوان على التابوت S10C قبل الطقس A. وعنوان الطقس A يضعه بوضوح في علاقة مع التبرئة. ويأخذ أيضًا الطقس B أيضا عنوانًا، بقى منه على التابوت T1L الجملة الثانية، وهذا كاف، لنتعرف على أن الكلام هنا يدور حول شيء آخر: "لا تذهب منكس الرأس فيما يخص "الروح" في مملكة الموتى". ويدل هذا على موضوع الإنقاذ من عالم الموت بمساعدة حرية التنقل والإمداد.

ولنشاهد الآن الطقس خيبس – تا Chebes Ta بالتفصيل. ويبدأ المنظر الأول بالفقرة التالية (نصوص الكفن متن ٧):

عُزقت الأرض، بعد أن تصارع الرفيقان

بعد أن حفرت أقدامهما بركة – الإله في هليوبوليس.

جاء تحوت مسلحًا بوقاره،

بعد أن منحه أتوم (ما يحتاجه من) قوة

و الاثنان العظيمان (التاسوعان) مسروران منه

انتهى الصراع، وفي نهاية القتال،

انطفأت الشعلة التي جاءت.

وخمد (هدأ؟) الاحمرار (= الغضب) أمام محكمة الآلهة،

لتأخذ مكانًا لتقول الحق أمام جب

والكلام هنا يدور حول الصراع والمحكمة، كما يتوقعها المرء في طقس للتبرئة، ومن الواضح أننا نتعامل مع تبرئة "ضد". ولكن ماذا تعني كلمة البداية "عُزقت الأرض" التي أعطت للمتن كله اسمها؟ ففي سياق المنظر يوصف بها حالة المنطقة بعد نهاية الصراع، الذي كان فيما يبدو محتدمًا جدًا. هذه الكلمات لها معنى مختلف، وتظهر كثيرًا في نصوص الأهرام، ودائمًا في ارتباط مع استخدام آخر يدل على إحضار القرابين sqr wdn.t وحرفيًا "ابتهال القرابين". وكثيرًا ما تظهر شعائر أخرى أو أفعال أخرى:

فلتعزق الأرض لك، ويحـُضر لك قربان

ولتمد لك الأذرع وليهبط إليك الرقص(٣)

والفصل ١٨ من كتاب الموتى – الذي يجمع فقط أخبارًا، تتحدث عن الأمر تبرئة أوزوريس ضد عدوه – يربط عزق الأرض مع الشعائر الليلية في "أبو صير":

يا تحوت الذي برأ أوزوريس ضد أعدائه

برأ أيضـًا المتوفى ن ن ضد أعدائه

في المحكمة الكبرى الموجودة في عزق الأرض في "أبو صير"

في تلك الليلة، التي ارتوت فيها الأرض بدمائهم

وبـُرئ أوزوريس ضد عدوه

ويتضمن النص التعليق التالي:

"المحكمة الكبرى الموجودة في عزق الأرض في "أبو صير""

هذا يعني: لقد جاءت عصابة ست، بعد أن تحولت إلى ماعز.

فذُبحت في حضرة هذه الآلهة،

ونزفت دماؤها إلى أسفل.

فأعطاها المرء إلى الموجودين في "أبو صير"

ويبدو أننا نتعامل هنا مع شعيرة ذبح، وهذا يتناسب مع الكلامات الموجودة في نصوص الأهرام التي عن عزق الأرض بالترافق مع شعيرة القرابين:

فلتعزق الأرض لك وليُحضر لك قربان[٤]

وفي طقس متأخر لأوزوريس ينتمي إلى نواح إيزيس ونفتيس، يوجد مقطع يحكي عن تجهيز نوبة الحراسة لأوزوريس وذكر فيه أيضًا شعيرة عزق الأرض:

عندما وقعت المصيبة أول مرة،

جهز لك المرء موضع تحنيط في "أبو صير"

لتصبح مومياء ولتكن رائحتك طيبة.

ويلعب المرء لك دور أنوبيس

في المواقع الطاهرة لإتمام الشعائر.

وأشعلت أنا وأختي نفتيس الشعلة

على مدخل غرفة التحنيط

لطرد ست في الظلام.

وخرج أنوبيس من منطقة منزل التحنيط

ليصرع كل أعدائك.

وغنت النادبات لك أغنية رثاء،

وابنك حورس استسلم له المتمردون وقيد ست.

ووقفت الآلهة وناحت

بسبب الألم الكبير، الذي أصابك.

وارتفع عويلهم حتى السماء.

حتى سمع الموجودون في الأفق

كيف ناحت الآلهة وولولت.

فقد رأين ما فعله بك هذا؛

وقف تحوت على مدخل المكان الطاهر ورتل لك شعائره

ليبعث الحياة في روحك يومًا بعد يوم.

وأتم المرء لك عزق الأرض الكبير

وجدف بك في اليوم الخامس والعشرين من الشهر الرابع من

فصل الفيضان

عندما رحلت في المساء محمولاً من أبناء حورس

وحورس أمامك، والحبل في يده

وطرقك ممهدة.

وطُهر خدام الآلهة عند فتحهم فمك بشعيرة فتح الفم

والكاهن المرتل الأكبر وكاهن النسيج يمسكان بكتاب التجلي

بأيديهما ويقرآن لك منه

وكاهن سم يفتح فمك (بالكلمات)

"وُ بُرئ سوكر في مركب – حينو

وأعداؤك طُرحوا أرضاً "(٥)

وهنا انتقل الحدث إلى ليلة الخامس والعشرين من خوياك، ليلة ما قبل موكب مركب – حينو، أى في سياق عيد سوكر.

وفي دائرة عيد سوكر وثقت شعيرة عزق الأرض كثيرا. وفي العصور الكلاسيكية أعطاه المرء معنى زراعيًا، فالمرء يعزق الأرض لنثر البذور وينوح على البذرة التي تدفن مثل الجثمان في الأرض ويبكي فيه المرء منظرًا لأوزوريس الميت والمدفون. وهكذا وصف فريموكوس ماترنوس Firmicus Maternus الشعيرة:

> **في قدس أقداس معبدهم يدفنون صنمًا لأوزوريس يبكونه كل عام؛ يحلقون رؤوسهم ويضربون صدورهم ويخربشون أعضاءهم، وهكذا ليبكوا مصير ملكهم المؤلم.... والمدافعون عن النواح والدفن يعطون تفسيرًا طبيعيًا. فالبذرة، كما يقولون، هى أوزوريس، والأرض هى إيزيس والحرارة تيفون. ولأن الثمرة تنضج بتأثير الحرارة فإنها تجمع لمؤونة الناس وتفصلها الجماعة عن الأرض. وعندما يأتي الشتاء تبذر في الأرض بما يسمونه موت ودفن أوزوريس. وتصبح الأرض حبلى وتطرح ثمرة جديدة[٦].**

و"صنم" أوزوريس هو "حبة أوزوريس"، وهى شكل خشبي مملوء بطمي الحديقة وبذرت بحبوب الشعير، التي تطمر بعد ثمانية أيام إذا نبتت البذرة. هذا التفسير يلائم تمامًا تاريخ عيد في نهاية فصل الفيضان، عندما تكون الأرض قد اهتزت وربت. على أي حال يبدو من هذا الموضوع بوضوح أن كلمات البداية لطقسنا "عُزقت الأرض"، تعرض كلمة أساسية لها معنى.

فالأرض قد عُزقت نتيجة للصراع، ويظهر تحوت، لينهي النزاع.

وتصف الأبيات الشعرية حالة السلام التي حدثت بعد ظهور تحوت، وهى حالة السلام التي تكون ممكنة فقط بعد جلسة المحكمة، وفي موقع العنف يؤخذ الحق. فقد أثر تحوت بتدخله في هذا التحول، ويستمر النص:

حييتم يا سادة الآلهة!

فليبرأ أوزوريس ن من قبلكم في ذلك اليوم

كما برأ حورس ضد أعدائه،

في يومه الجميل يوم صعوده على العرش

فلتسروا قلبه،

كما سر قلب إيزيس

في يومها الجميل للعبة الشخاشيخ

عندما أخذ ابنها حورس أرضَـيَهْ ملكًا له منتصرا

ويضع هذا المنظر تبرئة الميت في تواز مع العملية الأسطورية بين حورس وست لتولي عرش أوزوريس، الذي ذكرته الفقرة الأولى. وبهذا

أصبح في الوقت نفسه واضحًا، أن الفقرة الأولى لا تدل على المنظر الفعلي "لهذا اليوم"، ولكن على المنظر الأسطوري "في ذلك اليوم"، الذي يستحضر كسابقة أسطورية.

وفي الفقرة التالية يُستكمل استدعاء المحكمة:

حييتم يا أعضاء محكمة الآلهة،

التي تقاضي أوزوريس ن

بسبب ما قاله عندما كان غير عارف وشابًا،

عندما كانت حالته طيبة، قبل أن تسوء.

تجمعوا حوله، وقفوا خلفه،

ليبرئ أوزوريس ن هذا أمام جب،

الأمير الوارث للإلهة

عند ذلك الإله، الذي قاضاه بما يعرف

بعد أن مثل أمام المحكمة، وريشته على رأسه

واستقامته على جبينه

وأعداؤه حزانى

لأنه امتلك كل ما يلزمه للنصر

هنا يدور الكلام بوضوح حول التبرئة أمام إله عارف، وليس التبرئة ضد العدو. هذا الإخراج لمحكمة الموتى يربط بين المفهومين ويضعهما في علاقة تواز أسطوري. ومثلما بُرئ حورس ضد ست، عندما انتصر عليه حورس أمام محكمة هليوبوليس، فيجب أن يبرأ الميت أمام القاضي الإلهي، الذي يريد أن يحاكمه بسبب ما يعرف وحتى ما ارتكبه دون قصد في طفولته. ويقصد بهذا تحديدا النقص الديني، والنجاسة وارتكاب المحرمات، ذنب يخشى المرء أن يسأل عنه أمام إلهة غاضبة.

وهذا هو الموضع الوحيد في الطقس، الذي يوجد فيه ذكر لذنب الميت، أما عن "الأعداء" فقد تم تجاهل إمكاناتهم. فالذي يدفعهم هو عداوة خالصة، وحقد ووشاية فقط، وليس تمني لرد اعتبار ظلم وقع. لقد ذابوا في شكل الإله

ست، الذي يوجد الظلم في جانبه على أي حال. أما الإله العارف فإنه يدرك خطايا الميت، التي لا ينكرها هذا بدوره. ولكنه يقر أنه اقترفها في دون علم، كما أنه يعرف أن الإله لا يحسب عليه هذه الذنوب، ويقصد بهذا سنوات الطفولة العشـــر، التي ينظر إليها على أنها وقت راحة أخلاقيـــة. فالإنسان كما جاء في بردية إنسينجر، يقضى عشر سنوات كطفل، قبل أن يستطيع أن التمييز بين الحياة والموت(٧). "الحياة والموت" هذا ما جاء في السياق تقريبًا مثل "الخير والشر". ويدور الكلام في هذا السياق حول القدرة على التمييز، الذي لا يتلقاه الإنسان، كما جاء في الإنجيل، إلهيًا، ولكنها القدرة التي تجعله ببساطة إنسانا وعضوًا مسئولاً ومميزًا في المجتمع. وتدل أيضًا الكتابة الملحقة للمتن ٧٠ من كتاب الموتى = ٢٢٨ نصوص الكفن، على السنوات العشر هذه للطفولة كمرحلة لعدم التمييز:

ما يخص كل من يعرف هذا المتن:

سيعيش مائة عام،

منها عشر سنوات هى عبؤه ورجسه

وخطاياه وكذبه

التي يقترفها إنسان، كان غير عارف وسيصبح عارفًا(٨)

وتقسم تعاليم العقد لبردية إنسينجر الحياة كما يلي: حتى السنة العاشرة: حماقة، من سن العاشرة حتى العشرين: تعليم، ومن العشرين حتى الثلاثين: الكسب والتوفير، من الثلاثين إلى الأربعين: "عشر سنوات حتى يصل الإنسان للعمر الذي لا يتلقى فيه النصائح"، ومن الأربعين حتى الستين: هذه السنوات تضم وقت النضج الذي يمنح الحق في إعطاء النصح. وبدءًا من الستين يبدأ الهبوط: "من يتعد الستين من عمره، تخطى كل ما كان أمامه. والأربعون سنة الأخيرة وحتى إتمام المائة "خصصت لواحد في المليون"[(٩)].

وبهذا يمكن مقارنة تعاليم العقد "وصايا لأبوت" مع المشناة[(*)]:

بخمس سنوات إلى الكتاب المقدس،

وبعشر إلى المشناه

وفي الثالثة عشرة إلى ملاحظة الوصايا

وفي الخامسة عشرة إلى التلمود

وفي الثامنة عشرة إلى مخدع العروس

(*) النص الأول فى اليهودية الربية، الذي أعد من مجموعات عديدة على يد يهوذا الربى وزملائه فى نهاية القرن الثانى قبل الميلاد، وتنقسم المشناة إلى ستة أقسام: ١-الشرائع الزراعية ٢ – المهرجانات ٣ – الشرائع المتعلقة بالنساء ٤ – الشرائع المدنية ٥ – الأشياء المقدسة ٦ – شرائع الطهارة الطقوسية. وتتعامل المشناة فى الأساس الموضوعات الشرعية، وأصبحت المصدر الموثوق لليهودية المتأخرة. معجم الأديان ص ٤٥١.

وفي العشرين إلى حياة الكسب

وفي الثلاثين: منتهى القوة

وفي الأربعين: الروية

وفي الخمسين: النصيحة

وفي الستين: العجز

وفي السبعين: سن الهرم

وفي الثمانين: أكبر عمر

وفي التسعين: الانحناء

وفي المائة: "مثل الميت والذاهب والمختفي من العالم"(١٠)

وفي هذا السياق يصبح الأمر واضحًا، لماذا تدافع نقوش التوبة المصرية، والنصوص المشابهة للـ"التقوى الشخصية" أحيانًا عن "عدم التمييز

بسبب الحماقة"، مثل نفر–آبت في دير المدينة:

نفر – آبتبُرئ

رجل غير عارف، لا يفهم

لا يميز بين الخير والشر(١١)

أو صلاة بخط تلميذ:

لا تلمني على ذنوبي الكثيرة

فأنا واحد، لا يعرف نفسه

فأنا رجل غير لبيب(١٢)

و تحمل خزي الحماقة أفضل من تحمل الخبث.

وطقسنا الذي يقوم على مفهوم الذنب هو شعائري وسحري. فالذنب ينشأ ويُجمع من فاعله، أراد هذا أو لم يرد. ومفاهيم الضمير والتوبة ما زالت غير معروفة. والفرد لا يمكن أن يفعل شيئًا لإبعاد ذنبه وإقراره، واعترافه وتوبته من العالم. ومفهوم الذنب لطقسنا هذا والنصوص المشابهة موضوعي،

أما العلاقة الداخلية للمذنب تجاه ذنبه فغير مهمة. وفي هذا الموقف يظهر مفهوم الإله العارف كإزاحة للعبء، ومن ثم توجد إمكانية إزاحة الذنب من العالم بطريقة عدم الاحتساب والمغفرة، فهذا الإله ليس جهة اختصاص للاتهام فقط، ولكن أيضًا للاعتذار، فهو يتولى وظيفة الضمير. والواضح أن هذا الإله العارف يمكنه أن يتغاضى عن كل ذنوب الإنسان، التي اقترفها عندما كان قاصرًا وعاجزا عن التمييز.

وتتجه الفقرة التالية إلى تحوت، المدعي، الذي يريد أن يحاكم المتوفى "بما، يعرفه"، ولها عنوان في وسطها:

تحية لتحوت وقضاة محكمته:

حييت يا تحوت، الذي ترضى عنه الآلهة

وكل القضاة الذين معك!

فلتأمر، ليخرجوا ويواجهوا أوزوريس ن هذا

حتى يسمعوا جيدا كل ما قاله في هذا اليوم

لأنك أنت الريشة، التي تشرق في بلد الإله،

التي أحضرها أوزوريس لحورس،

حتى يثبتها على رأسه، كعلامة للتبرئة

ضد أعدائه وعدواته.

فهو الذي عصر خصية ست،

هو لم يأفل ولم يمت.

فأنت ذلك النجم، الذي ولدته إلهة الغرب

والذي لا يأفل، ولا يهلك

وهكذا لم يأفل ن هذا ولم يهلك

ولم يتحمل أيأوزارٍ سيئة

وضد أوزوريس ن، هكذا قال آتوم

كل ما يخص الشر، كل ما يخططون لفعله (لقوله)

ضد أوزوريس ن هذا أمام جب:

كانوا هم الذين حاكموا أنفسهم، واستخدموا هذا (ضد أنفسهم)

ويعود هذا المتن إلى مستوى المنظر الأسطوري، فتحوت يتم مساواته بريشة، أي ينادى على أنه سيد هذه الريشة، التي تمثل علامة النصر، والذي يدل بدوره على الصراع بين حورس وست. وهذا يعنى للميت النصر، وأنه لا يوجد ضده شكوى، وأن هلاكه قد توقف. وأن المتوفى ينتصر مثل حورس على الموت وعلى ست. ولأن هذا التأكد جاء على لسان آتوم، فقد رأينا فيه حكم البراءة الحاسم في المحكمة، فالميت بُرئ، لأنه لم تُرفع ضده دعوى. والبيت الأخير هو مرسوم حرمان، كما يظهر في نقوش تابوت مرنبتاح:

السيئون حالهم سيئ، والناقص يعاني من نقصه

محاطون بالدمار، ولا يجدون شيئًا لقوتهم!(١٣)

وهنا ينتهي منظر المحكمة، الذي أخرج في المتون ٧-٩. هذا المنظر الأساسي وصياغته A٢ سبقتها مقدمة سوف نشاهد على الأقل أجزاء منها بعد ذلك. والمتن الأول الذي أُخذ من الطقس B بدأ بنداء صعب الفهم:

يا أوزوريس ن هنا:

أنت رو، أنت روتي

أنت حورس الذي يحمي أباه،

أنت أحد الأربعة المتجلين المختارين من الآلهة

الذين يحضرون الماء، الذين يسببون الفيضان

وينظمون الابتهاج بقوة آبائهم

والتتمة نص واضح. يدور حول إفاقة الميت من غيابه عن وعيه، وعليه الذهاب إلى مقر محكمة الموتى، حتى يبرئ نفسه ضد أعدائه، هذه العبارات تكرر كفقرة معادة دائمًا.

يا أوزوريس ن، ارفع نفسك من ناحيتك اليسرى

وارقد على جانبك الأيمن!

لقد أمر جب، وأعلن روتي

أن تعطى لك روحه الموجودة في الأرض،

وكذلك ظلك الموجود في السر.

يا أوزوريس ن، تعال بنفسك

على ما برأت به ضد عدوك!

يا أوزوريس ن، خذ عصاك،

وحراستك وصندلك

لتنزل إلى المحكمة

لتبرأ ضد أعدائك وعدواتك

الذين يتصرفون ضدك، واللاتي يتصرفن ضدك،

الذين سيحاكمونك

في يوم المحكمة الجميل

لقد عُدد الأعداء بطريقة إجمالية شاملة، فهم كل الأعداء الممكنين، الذين يجب على الميت أن يحترس منهم. ولقد جهز الميت باكتسابه شكله الشخصي اللازم، ليتجه إلى المحكمة.

يا أوزوريس ن، لتفتح لك الأرض فمها

وليفتح جب فكيه أمامك

ولتأكل خبزك، وتتلقى ماء فيضانك

ولتذهب إلى السلم الكبير،

ولتأت إلى المدينة الكبرى!

ولتصب دفئك على الأرض

ولتسر أوزوريس

ورحلة الميت إلى السلم الكبير والمدينة الكبرى تنتمي لصورة الموت للانتقال، ولكنها لم تذكر هنا، فالسلم الكبير هو أبيدوس كمكان لمحكمة الموتى، والمدينة الكبرى هى التسمية السائدة للجنة، التي يذهب إليها المتجلون.

و"الحرارة" أو "الــدفء" جاءت هنا ككناية عن "الوله"، الذي يجب أن يتحـــرر الميت منه. وأمام محكمة أوزوريس يجب أن يمثل هو نفسه، في دور الإله.

والأبيات التالية تشجع الميت على القيام بالرحلة. وفي دور أوزوريس يظهر الميت كإله قوي أمام المحكمة.

فليقف عظماؤها أمامك،

وليرتعش الكاتبون على حصائرهم أمامك،

لأنك ثبَّت لنفسك رؤوس الثعابين الملونة في هليوبوليس.

فامسك السماء!

وخذ لك الأرض كميراث، ملكًا لك!

ومن سيأخذ منك هذه السماء

كإله أصبح شابًا وجميلاً بذلك؟

وتنتهي المقدمة بالمتن التالي:

كم هو عظيم عيد الشهر لارتفاع السماء، عيد القمر الجديد!

حل عنك الختم، وذهب عنك ارتعاشك

قبل أن تنمو لك ريشة لبلد النور،

للمكان، حيث يوجد هذا الذي تعرفه.

ولترضع من أمك نجم الشعرى اليمانية

مرضعتك الموجودة في بلد النور؛

ولتفرد إيزيس نفسها فوقك، ولتجعلك مضيئًا

ولتمهد لك طرق المبرئين الجميلة

ضد أعدائك وعدواتك

المحكمين الذين يقاضونك

في الجبانة في ذلك اليوم الجميل.

وربما يدل ذكر عيد بداية الشهر على موعد الاحتفال، وقد تمت التجهيزات لجلسة المحكمة: "الختم"– وما يتبعه من جمود وتقييد للميت – قد حُلَّ، و"الارتعاش"، أي الخوف من المحكمة قد زال. وتستطيع محكمة الموتى أن تؤدى إلى نصر الميت فحسب. والريشة علامة هذا النصر، وتظهر كما رأينا ثانية في منظر المحكمة.

٢ـ الطقس أ، الجزء الثاني: تجلي المبرأ

وإلحاقًا بمنظر المحكمة تبدأ دعوات التجلي للميت، التي هدفها تأكيد النهاية السعيدة لمحكمة الموتى وتأكيد نصر الميت.

يا أوزوريس ن فُتحت لك البوابة على يد سشات

وفتحت لك الطرق الجميلة على يد وب واوت

ولا يوجد إله يتراجع عما قاله.

وهذا هو ما قاله: مبر ُ أ هو أوزوريس ن

ضد أعدائه وعدواته،

ضد الذين أرادوا

محاكمته في ذلك اليوم.

ويصبح العالم مفتوحًا أمام المبرأ، وسوف "يخطو بحرية"، كما جاء في تعاليم مري كا رع:

من يصل دون أن يفعل الشر

فسوف يكون هناك مثل الإله

يخطو حر ً ا مثل سادة الخلود(١٤)

ومرة أخرى يتكرر حكم الآلهة الحاسم.

وفي الأبيات التالية يقسم الميت، أن يعود. ونتذكر: لقد انطلق إلى

أبيدوس ليمثل أمام "محكمة الآلهة" ويبرأ ضد أعدائه. والآن يجب أن يعود إلى قبره:

فلتأت، فلتأت، ولتعد (تنوع وليحضرك)

فلتأت، فلتأت

ولتعد، أيها العظيم

وهذه هى لغة نواح الموتى لإيزيس ونفتيس، وهنا يقتصر الكلام على حث الميت على العودة، بناء على صورة الموت للفصل والابتعاد. ودائمًا يقسمان على الميت: "عد! عد! تعال إلى بيتك، إلى أختك، إلى زوجتك، إلى حبيبتك! ولا تبتعد، ولا تفارقنا!" والموضوع المنتشر في تراتيل ليلة ما قبل الدفن هو موضوع معقد ومتضارب التفسيرات. فمن ناحية يدور الأمر حول وضع الميت على الطريق الذي يُفتح له عبر عالم الموت إلى شاطئ نجاة السعداء، الذي تفتح له محكمة الموتى انتقالا حاسمًا. ومن ناحية أخرى تدعوه إيزيس ونفتيس دائمًا وأبدًا للعودة إلى الحياة الدنيا. ويجب على الميت أن يرتحل، وأن يتغلب على الرحلة البحرية، وأن يتحرر من كل القيود والمعوقات التي تظهر مع التحنيط والمومياء ووضع التابوت والقبر، وأن يصبح روح أجداد متجلية يكون مكانها في عالم الآلهة. وغير ذلك عليه الاحتفاظ بالعلاقة مع الأحياء، وألا ينفصل تمامًا عن القرب والمومياء، وأن

يبقى منفتحًا للعبادة ولحب ذويه. وطقس أوزوريس "الليلة الإلهية"، الذي أوردناه سابقا، يعبر عن هذا التضارب بصورة رائعة. فبينما يصاحب حورس وأنوبيس الميت أوزوريس عبر البوابات الإحدى والعشرين للعالم السفلي، تدعوه إيزيس ونفتيس بنواحهما، والنداء المتكرر الدائم "عد!" إلى الحياة الدنيا. يصل هذا الطقس ذروته في الخطاب الاحتفالي، الذي قُدم فيه القادم أوزوريس إلى الآلهة بوصفه سيدهم الجديد. ويستمر الطقس على هذا المنوال:

التفوا حول ن هذا، وافعلوا كل ما يقوله

وامدحوه، أيتها الآلهة

تعالوا يا آلهة

انظروا إليه، كيف جاء في سلام

بريء ضد أعدائه!

لقد أمسك بيد العظيمة وعبر مواضع جب

بعد أن منع، أن يضرها شخص آخر

وبالتبرئة يكون الميت قد استرد كرامته وشرفه وحالته، التي سرقها الموت منه، ويغادر المحكمة كملك متوج ("العظيم" هو اسم تاج الملك) ويعبر منطقة سيطرته، لينتزعها من المغتصب.

والفقـــرات التالية تبدأ كلها بالنداء "اخرج!". وقد قصد بهذا الخـــروج الظافر للمنتصر من المحكمة.

يا أوزوريس ن،اخرج حتى تكون كبيرًا وقويا

مثل خروج رع، كبيرًا وقويا

وعلى الناحية الشرقية للسماء.

الآلهة التي حكمت لحورس،

وحكمت بسقوط ست

فهم الذين حكموا لأوزوريس ن هذا

وأسقطوا له أعداءه وعدواته

يا أوزوريس ن، اخرج من بيتك من مواضعك

من كل مكان أنت فيه

كحورس، الذي بريء،

بعد أن أخذ الميراث وأمسك فخذ البقرة.

اخرج! مبرأ أمام المحكمة

لإلهة بوتو وهليوبوليس،

مثلما خرج حورس مبرأ ضد ست،

أمام محكمة سيد الجمو[١٥].

وتستخدم الفقرة المزدوجة التشابه السحري بصورة متقاطعة، لإظهار شخصية الحدثين بصورة أقوى: فهى تبرئ الميت أمام المجمع الأسطوري لعملية تولي العرش، وتصف حورس أمام مجمع محكمة الموتى على أنه "سيد الجمود". وهكذا أشير إلى المحكمة أيضًا في المتن ٦٢:

فلتبرأ في يوم المحكمة

في مجمع سيد الجمود

والفقرة الختامية تعرض نوعًا من مرسوم الحرمان، فالميت المبرر والمبرأ مقدس: فقد انضم إلى عالم الآلهة، وأصبح هو نفسه قاضيًا لمجمع هليوبوليس، ومن ثم أصبح منيعًا، والعدو أيا كان ليس أمامه أي فرصة.

لقد خرج من المحكمة،

من خرج من المحكمة:

حورس هو من خرج من المحكمة.

أنت بعيد عن المتوفى ن هذا، يجب أن تبعد عن المتوفى ن هذا

لا تقترب من المتوفى ن هذا، الذي تريد أن تقترب منه!

أوزوريس ن هذا يحاكم "من يريد" في هليوبوليس

والصفة الحامية لمرسوم الحرمان هذا تظهر من سياق شعائر الطقس – نوبة الحراسة الشخصية– وهنا يدور الأمر أساسًا حول صد العدو مرة واحدة وإلى الأبد، فهو الذي يخشى من محاولات اقترابه، وقدرته على السطو على جثمان الميت بمساعدة شعائر نوبة الحراسة. والتحنيط والمومياء لا يحفظان فقط الجثمان، ولكنهما يصلحان شخصية الميت على هذا الأساس. وكما هو معتاد في شكل مرسوم الحرمان تبقى هوية المحرومين عامة. فهم يحاكمون عدوا قويا.

ويجب على المرء فهم الفقرة التالية أيضا على أنها مرسوم حرمان، ولكنها صيغت بلغة سرية قاتمة، لم نستطع فهمها:

يا نبتة الثور، يا نبتة الثور،

يا من تسحب قيود الثور،

اظهرَ ْ بأمره

ضد أعدائه وعدواته(١٦)

الذين يريدون مقاضاة أوزوريس ن هذا

الذين يفعلون الشر ضد أوزوريس ن هذا

أما على من تدل "نبتة الثور"، فهذا ما لا يمكن معرفته. وربما يدور الكلام حول لغز معروف. وبهذا ينتهي تتابع المتن الذي يطلب من الميت الخروج من ساحة المحكمة والعودة إلى القبر.

٣ـ الطقس أ، الجزء الثالث: المبرأ في صحبة الآلهة

ويصف الجزء الأخير للطقس أ الحالة الملكية للمبرأ. وعلى الرغم من أنه يسمى أوزوريس المتوفى باستمرار، فإنه يظهر هنا مثل باقي الطقس في دور حورس.

أوزوريس ن يجلس أمام جب، الأمير الوراثي للإلهة

أنت حورس، وتاجه الأبيض فوق هامته!

إيزيس ولدته

وخابيت ربته

وظئر حورس أرضعته

حتى قوى ست خدمته أكثر من قواه

وأبوه أوزوريس أعطاه عصاتيه هاتين

وجاء أوزوريس ن، حتى يهلل معهم منتصر ً ا.

وتاسوعاه الكبيران العظيمان

وهباه

القدرة أن يهدد الآلهة بصولجانه سخم

وهو الذي أكسب الآلهة حياة (١٧)

وقرابين التراتيل لرع على هيئة ماعت

وحورس هو أول الأحياء،

الذي يحمي أباه أوزوريس؛

لقد عرقل خطوات من قتل أباه أوزوريس.

وفيما يخص هؤلاء الذين يكيدون لأي شخص،

لقد قاموا بسرقة أوزوريس ن هذا:

ثم يجعل المتوفى ن هذا أعلى عظمائهم سفلتهم، وسفلتهم أعاليهم

في هليوبوليس إلى جوار أوزوريس عندما يظهر.

والمتوفىن هذا أخذ أ َ راضيه منتصرا

أنت حورس سيد الحقيقة

وقد صيغت الفقرة في شكل ٣:٠:٠ عدا بيتين يخاطبان الميت كحورس، وهنا لا يتحدث الضمير أنا، ولا يخاطب الضمير أنت، ويكون الحديث عن الميت في شكل ضمير الغائب. هذا الوصف للمبرأ حورس يرسم تاريخ حياة قصيرة من الميلاد والتربية، وحتى التجهيز بعصاتي - jȝt من قِبل أوزوريس. و"الجلوس أمام جب" يمكن أن يتصوره المرء كمزاولة لوظيفة القاضي، ويستحضره الميت في تبرئته أمام المحكمة. وفي حالة – صفة حاكم أرضي

أُدخل قرب النهاية مرة أخرى مرسوم التهديد بالعقوبة. وهذا يبرز الصفة الحامية للشعائر كجزء من نوبة الحراسة. و"بالسرقة" يقصد على المستوى الأسطوري ست، الذي يهدد بسرقة جثمان أوزوريس، وعلى المستوى الحقيقي يمكن استخدام عبارات التهديد ضد مدنسي القبور.

وفي النهاية يخاطب الميت "كسيد للحقيقة". ويدور الكلام حول سيرة حياة ملك أرضي:

١- حورس بالتاج الأبيض

٢- الميلاد، الرضاعة، التربية: من إيزيس وخابيت وأتيت – حور

٣- و sḫmw ست تخدمه، بالإضافة إلى قواه

٤- يتلقى عصاتي - jȝt من أوزوريس

٥- يتلقى توكيلاً - sḫm من التاسوعين

٦- هو ممون الآلهة وكاهن – الحقيقة لإله الشمس

٧- هو كملك (ḫntj ᶜnḫw "على قمة الأحياء")

٨- المنتقم لأوزوريس

٩- حورس سيد الحقيقة

وتعرض الفقرة الأخيرة هذه السيطرة الأرضية في جماعة جب مقابل دخول الميت إلى السماء واشتراكه في مسار الشمس:

يا أوزوريس ن هنا

فلتسافر عبر السماء وتتجول مع المكرمين،

فليعبدك سكان القناة المتعرجة،

عندما يرونك، تشرق في شرق بلد النور

وسكان العالم السفلي يغنون "جميل شروقك"

عندما تخرج من مركب – الليل

وتركب مركب – النهار

كما أمرك حورس، سيد پات نفسه

يا أوزوريس ن هناك، فلتصعد

فوق ميمنة السماء،

وأن تنزل فوق مؤخرة الأرض الكبيرة

بين تلك الآلهة في معية أوزوريس

مرحبًا، مرحبًا عند رع ساكن السماء

"فلتسافر فوق السماء وتتجول مع المكرمين" هذا استخدام ثابت لعبارة تصور عبور إله الشمس للسماء، وفي الوقت نفسه هو "مبدأ" لعقيدة الموتى المصرية(١٨). وهنا يدور النص حول "تفسير ديني" لموكب الدفن، كعبـــور للسماء، هكذا:

فليتخط المكرمين ويتجول في السماء

وليتحد مع الأرض في بلد النور الغربية،

فليصعد للإله الأكبر(١٩)

وهكذا لم يكن من قبيل الصدفة، أن يبدأ هذا المتن بنفس العبارات. وفي بداية الصعود إلى مسار الشمس يوجد عبور السماء، الذي يقابلنا شعائريا في

شكل موكب الدفن.

واستحسان الميت عبر مخلوقات أخروية ينضم إليهم: سكان "القنال المتعرج" – الذي منبعه غالبًا الأفق الشرقي – و"سكان العالم السفلي". ويعبر إله الشمس "القنال المتعرج" أيضًا في ساعات الليل الأخيرة. وكما أشار رولف كراوس Rolf Krauss، يدور الكلام حول مسار الشمس داخـــل "قطاع الكسوف"[٢٠]، فالميت يُحييه سكان القنال المتعرج مثل إله الشمس عند الشروق، ومن أهل العالم السفلي عند الغروب. ويصف هذا البيت والأبيات التالية رحلة الميت الدائرية في مسار الشمس في ضوء مفهومي القطبين، اللذين يوجدان لمرحلتي مسار الشمس.

وختام النصوص يؤكد مرة أخرى أن الاستقبال بين "معية أوزوريس" يساوي الدخول في جماعة إله الشمس.

يا أوزوريس ن هناك،

أنت إله، أنت دائم كإله،

ليس لك عدو، ليس لك منافس،

عند رع الموجود في السماء،

عند أوزوريس الإله العظيم الموجود في أبيدوس.

والمفهومان "إلهي" و"عدم العداء" ينتميان أحدهما للآخر كتأثير شاف لمراسم المحكمة، لكى تبريء المحكمة الميت في مواجهة أعدائه وعدواته وتحرره منهم (عدم العداء)، وتمنحه حالة إله. والعبارة النهائية تؤكد بشكل قاطع أن هذه الحالة تؤدى بالمبرأ والميت الإلهي إلى جماعة رع وأوزوريس في السماء وفي أبيدوس مكان المحكمة. وفي نهاية الفقرة ومن خلال محكمة الموتى يسمح بالدخول إلى مسار الشمس والانتماء إلى مجمع أوزوريس.

٤ـ الطقس ب: التحنيط والإمداد

يبدأ الطقس ب مثل الطقس A بالصياغة ٢ أمع المتن I ، ولكنه يستمر بعد ذلك بالمتن ٢٠.

يا أوزوريس ن هنا،

فليفتح لك جب عينيك الكفيفتين،

وليفرد لك ركبتك المقوسة

وليعطك قلبك - jb من ناحية أمك،

وقلبك ḥꜣtj الذي ينتمي إلى جسدك- ḏ.t ،

وروحك الموجودة على الأرض،

وجثمانك الموجود على الأرض

خبزا لجسدك، وماءً لحلقك،

ونسمة هواء رطبة لفتحتي أنفك.

هنا نتحرك بوضوح في أفق صور الموت الذي يداهم الجسد ، وهذا يظهر بالفعل إحصاء أعضاء الجسم في الشكل الذي يقدمه المتن: العينان، الركبة، القلب - jb، القلب ḥꜣtj، "الروح"، الجثمان، الجسد، الحلق، الأنف. ولقد انحلت وحدة الشخصية؛ ويجب أن تعود إليه، وتنتمي "الروح" أيضًا لملمح وعناصر هذه المجموعة الجسدية. ويدور الخطاب حول مجال ذويه، الذي يجب أن يعود إليه الميت، ولهذا ينتمي أيضًا جيرانه الجدد، أصحاب القبور والتوابيت:

فليكن الموجودون في غرفة الدفن رحماء بك،

وليفتح لك المالكون توابيتهم.

وليحضروا لك أعضاءك، التي أُخذت منك،

ولتبق ثابتًا في ملكك

ويبنى المتن التالي على هذا الإحياء من خلال إعادة التوحد، وهو يعالج موضوع الحركة غير المقيدة والإمداد، اللذين ينتميان لبعضهما انتماءً وثيقًا: لا تسر منكس الرأس ولا تجع ولا تعطش:

يا أوزوريس ن، تعال هنا

حتى تصعد إلى السماء:

وترقى لك سلما

بجوار رع بين الآلهة،

وأُبعدت عنك أوبئة الأنهار

حتى يمكنك الشرب من مائها.

ولتسر على قدميك

ولا تمش على رأسك

وأن تخرج من وسط الأرض،

ولا تخرج من ساحة البوابة،

حتى تتهاوى لك أسوارك،

التي تحيط بقبرك، الذي بنته لك إلهة مدينتك.

وتوضح هذه الأبيات، أن الميت يكون حاضرا في الذهن كصاحب قبر، فلقد خلف وراءه التحنيط والتبرئة. وينتمي للتصـــور الصحيح لحرية التنقل – لا تسر منكس الرأس – الشكل الصحيح "للمجيء" والصعود إلى السماء، الذي لا يفسد القبر. وما المقصود بهذا؟ أظن، أن الكلام يدور هنا حول الشكل الذي يجب أن يستقبل فيه الميت القرابين في قبره. وفي الفصل التالي سنرى، أن هذا الموضوع يرتبط بمنظر الصعود إلى السماء. ويختم المتن بالتأكيد على الطهارة، التي تبني القاسم الدلالي المشترك لعبادة القرابين

والتحنيط:

أنت طاهر، أنت طاهر

وكما أن رع يحيا حقا، أنت طاهر!

جبينك طاهر،

ومؤخرتك طاهرة،

وأماكنك طهرت لك

بالنطرون والبخور

بلبن أبيس وجعة ثنم

وأيضا تدور المتون التالية حول الإمداد وحرية تنقل الميت، وتدل على عبادة القرابين في القبر "وتفسيره الديني" كاشتراك الميت في الطعام الإلهي. ويأتي المتن أولا بملاحظة أن صور الإلهات مصنوعة من الشمع، وتطرد

الشر. ومن الواضح أن هذا المتن يُتلى على مثل هذه الصور، التي تمثل غالبا الإلهة تفنوت التي كان الحديث عنها في البداية:

فلتنعم عليك تفنوت ابنة رع

بما أعطى لها أبوها رع.

ولتعطك إلهة الوادى خبزًا

من قرابين قبر أبيها أوزوريس.

وعندما يقضم رع شيئًا حلوًا

فسوف يعطيه لك.

وأنصبتك الثلاثة في السماء لدى رع

من شعير snḥ من مصر السفلي

أنصبتك الأربعة على الأرض لدى جب، من شعير jbw من مصر السفلي

والطاحنتان تطحنانها لك.

وحقول القرابين تقدم القرابين أمامك.

ولقد ترك إمداد الميت لإلاهتين، تفنوت ابنة رع، التي تمونه في السماء، و"إلهة الوادي" التي تجسد المدافن وابنة أوزوريس على وفي الأرض. ويتلقى الميت مثل الموظف مرتبًا في شكل أنصبة من الغلال، ثلاثة في السماء على يد إله الشمس، وأربعة على الأرض على يد إله الأرض، وتطحن له، ومن حقول القرابين – تجسيد لمائدة الطعام – تقدم له كوجبة، ومن ثم يكون الإمداد قد أُمن في كل الأوقات.

ويتناول المتن مرة أخرى موضوع حرية التنقل دون قيود، الذي يرتبط مباشرة بتصور إعادة التأهيل الجسدي، وأيضًا موضوع الغذاء:

يا أوزوريس ن هنا، فلتخرج/ ولتصعد في النهار،

حتى يكون لك سيطرة على قدميك في الصباح،

حتى يكون لك سيطرة على قدميك في ضوء الشعلة،

حتى يكون لك سيطرة على قدميك في كل وقت

وكل ساعة تريد أن تخرج فيها،

(يا أوزوريس ن) حتى يكون لك سيطرة على قدميك

في كل محكمة وعند كل بوابة،

(يا أوزوريس ن) حتى يكون لك سيطرة على قدميك في كل مكان

يتوق إليه قلبك لتخرج في كل وقت.

ونفس الموضوع يظهر مرة أخرى ولكن بصيغة النفي:

يا أوزوريس ن هنا، لن تختبر،

ولن تسجن، ولن تؤخذ أسيراً،

ولن تُقيد، ولن تحُرس،

ولن تقف في مكان الإعدام، الموجود فيه المتمردون،

ولن يهال على وجهك رمل

حتى لا يثقل كاهلك

و لن يكون هناك حاجز أمام وجهك،

حتى تمنع من الخروج.

خذ عصاك،

ومئزرك وصندلك

وسلاحك للشارع!

واقطع رأس وافصل عنق

أعدائك وعدواتك،

الذين يعجلون بموتك ويعوقون قدومك

و يقولون للإله: "احضره إلى هنا" في يوم الإعدام

وهنا لا يدور الحديث حول انتقال الميت عبر عالم الموت إلى الجنة، ولكن حول الخروج في النهار ومجيئه اليومي للقبر ولطعام قرابينه. ولا يجوز أن يُقفل القبر عليه، وألا تثقل عليه الأرض وعلى خدم أوزوريس الذين يبعدون الشر عن مملكة الموتى، ويحمون أوزوريس، حتى لا يمسكون به ويأخذوه إلى مكان الإعدام. وهنا لا يكون الحديث عن محكمة الموتى، ولكن عن أخطار العالم الآخر التي يبقى الميت معرضًا لها حتى ولو بُريء في محكمة الموتى، وحصل على روح أجداد متجلية.

وفي نهاية الطقس عرض في فقرتين يتكون كل منهما من تسعة أبيات شعيرتي نوبة الحراسة وفتح جهات العالم مقابل شعيرة الخروج في النهار:

يا أوزوريس ن هنا، الصقر يشكوك

والإوز ينقنق عليك

وامتدت إليك ذراع تحوت،

وقطعت لك ذراع عدوك.

وناحت لك المقدستان،

وهما إيزيس ونفتيس،

وضر ُ ب من أجلك لوحا الصاج،

ويدا أنوبيس عليك لحمايتك

وب واوت يفتح لك الطرق الجميلة.

وهذا يدل بوضوح تام على نوبة الحراسة، نواح الموت، وعقاب العدو، وضرب الصاج والتحنيط على يد أنوبيس هى المواضيع التقليدية للشعائر المسائية[٢١].

ومن ثم يصبح واضحًا، أين يكمن القاسم المشترك بين الطقسين A وB. ألا وهو إطار العرض المشترك في نوبات الحراسة في ليلة ما قبل الدفن. وبالمثل أيضًا يدل التالي بوضوح على حرية تنقل الميت لاستقبال قربان الموتى:

يا أوزوريس ن هنا، فلتفتح لك مصارع أبواب السماء على يد رع

لتفتح لك مصارع الأبواب على يد جب

فتحت لك مصارع الأبواب في أبيدوس،

وفتحت لك مصارع أبواب "الهادئين"

على يد أمك نوت؛

هذا بسبب عظمة قوتك – (آخ).

وفتحت لك البوابات

في الأرض على يد جب

وهذا بسبب امتياز معرفة اسمك.

وموضوع الفتح، لا ينتمي للداخل، ولكن كما نراه هنا للخارج، وسنرى في الفصل التالي (صفحة ٤٦٩، ٤٧٤، ٤٧٩) لدلالة عرض القرابين. والأبيات الختامية تعرض هذه العلاقة:

يا أوزوريس ن هنا

أُعطيت لك قطعة أرض في وادي الصحراء

حتى تأكل خبز الغربيين.

و"قطعة الأرض في وادي الصحراء" لا يمكن أن تدل سوى على قبر في المدافن، ولكن على المرء أن يفكر أيضًا في حقول البوص أو حقول القرابين، التي خصصت للمبرأ لإمداده إلى الأبد نتيجة لانتصاره في محكمة العالم الآخر.

وفي متن الموتى المنتشر هذا – الذي تناولناه بالفعل كمثال لـــ"فن التمني" – جُمع التبرئة والإمداد في قطعة الأرض[٢٢]:

فلتدخل ساحة الحقيقتين ماعت،

وليحيك الإله الذي فيه.

ولتأخذ مقر سكنك وسط العالم السفلي

ولتهرول بحرية في مدينة فيضان النيل.

وليكن لك سعادة في حرثك،

على قطعة أرضك في حقول البوص،

ولينجح إمدادك فيما أنجزته،

وليُحضر إليك المحصول كغلال وفيرة.

والأبيات الختامية أفهمها كنوع من الملاحق الكتابية، التي لا ترتل، ولكن يجب التعليق على نص الترتيل في قدرته على الشفاء (بالمصري "آخ").

آخ هو هذا الكلام، هو فتح الغرب،

لطيف على قلب رع،

مسرور في قلب محكمته التي تحرس البشر

"أعطوه" قال رع "قودوه"؟

فليكن رحيماً بك على السلم وفي المحكمة

على البوابة، وفي تقاطع الطريق (؟)

في ذلك المكان، الذي كان فيه إلهك[٢٣] رحيماً بك.

والأبيات الأخيرة توضح مكرمة رع للميت، التي يجب أن تؤثر من خلال ترتيل الطقس، حتى تقتبس الحكم الذي أصدره رع لصالح الميت. ويقصد بـــ "السلم" مكان المحكمة، الذي يدل عليه أيضًا "المحكمة" و"طريق البوابة". وكلمات إله الشمس توضح الشخصية المبادرة للمراسم. "أعطوه": يقصد بها الإمداد المخصص له في العالم الآخر؛ "قودوه" يقصد بها واحد في جماعة الحياة الأخرى كـ "واحد مبرأ عند أوزوريس في العالم السفلي، واحد قوي عند جب على الأرض ومتجلٍ عند رع في السماء"، كما لخصتها عبارة واسعة الانتشار. ومشابهًا لهذا ينطق متن الحكم للإلهة في ملحق منظر وزن القلب في بردية كتاب الموتى لأني[٢٤]:

اجعله يعطى وجبات

تأتي من مائدة أوزوريس

وبحكم البراءة في محكمة الموتى ينضم الميت إلى معية نبلاء العالم الآخر، وكواحد من هؤلاء يكون له الحق في قطعة أرض وطعام على مائدة أوزوريس. هذا الشكل لإمداد العالم الآخر كون بوضوح تبعًا للنموذج الأرضي "لخدمات الملك". ويظهر أوزوريس مكان الملك، ويظهر المذبح ومؤسسة إمداد المعبد بدلاً من المائدة الملكية والمطبخ. وفي نصنا يكون إله الشمس رع، هو الذي ينطق الكلمات الحاسمة: "أعطوه، قودوه".

وبهذا ينتهي الطقس B، الذي يدور حول مواضيع الإحياء الجسدي والإمداد بالقرابين. وهذا الطقس B له تاريخ ترتيل طويل وكاشف. وبينما يقتصر الطقس A في صياغتيه ١، ٢ على نصوص التوابيت، ولا يظهر في أدب الموتى المتأخر، فإن الطقس B يشكل الفصل ١٦٩ من كتاب الموتى. هذا الفصل له عنوان يظهر هدفًا واضحًا، وهو "متن الوضع على المحفة"، ومن ثم اتضح غرضه الطقسي في إطار التحنيط، فالمحفة هى سرير التحنيط الذي على شكل الأسد. والطقس رغم إشاراته المتعددة إلى الإمداد والقرابين، لا يدخل ضمن العبادة اليومية أو عبادة الأعياد اليومية في المجال المطروق للقبر، ولكن ضمن شعائر غرفتي التحنيط والدفن المغلقتين. ومرة ثانية يتضح لنا أن الطقسين الأصليين (A) و(B) لهما إطار شعائري مشترك. وأكثر وضوحًا من هذا تظهر علاقة الطقس B / TB 169 بالتحنيط في العصر المتأخر. وفي هذا الوقت كان الناس يعرضون صور الآلهة الحامية لنوبة الحراسة بحب على الحوائط الخارجية للتوابيت ، ويجعلونها ، تتكلم لتؤكد

للموتى مساعدتها. ونصف هذه الكلمات مأخوذ من النصوص المكونة لهذا الطقس[٢٥]. ومن ثم يصبح الأمر واضحًا: هذا الطقس ينتمي لسياق نوبة الحراسة، وبهذا يبقى في نفس الإطار الذي نص عليه الطقس A. ويستكمل نفس الطقسـان داخل هذا الإطـار بحيث يدل الطقس A على الملامـح الاجتماعية للشفاء من الموت، وعلى التبرئة كإعادة تأهيل للشخصية الاجتماعية، والطقس B يدل على الملامح الجسدية في شكل التحنيط والإمداد.

كما نفهم الآن أيضًا، لماذا أدرج الطقس B فقط، وليس A أو A B في كتاب الموتى. أما بالنسبة للطقس A كطقس التبرئة فقد ظهر في هذه الأثناء شكل جديد يعتبر مقبولاً: وهو الفصل ١٢٥ المسمى بال ــ"اعتراف السلبي". والطقس A نشأ من المرحلة التشكيلية لفكرة محكمة الموتى التي تأرجحت بين النموذج الأسطوري لعملية ارتقاء العرش بين حورس وست، والنموذج التقليدي لتبرئة الموتى أمام الإله القاضي، كما حاول الطقس A الربط بينهما. وقد اختفي النموذج الأسطوري في كتاب الموتى ١٢٥.

ويفهم الطقس A محكمة الموتى بالفعل على أنها شعيرة عتبة للدخول في الوجود في الآخرة عند أوزوريس ورع، فالميت ليس عليه أن يبرأ "أمام" أوزوريس فقط، ولكن أيضًا "ضد" خصم قوي (الأعداء والعدوات)، الذين يمكنهم أن يظهروا كمدعين[٢٦]. وأكثر من ذلك يظهر الميت في دور حورس ليس كمدع عليه، ولكن كشاك. وهذه صورة الموت كعدو، فالميت ظُلم بموته، هذا الظلم نسب لست أسطوريًا، كما قام ست كتجسيد للموت بأول ضربة، والآن يتوقف الأمر على أخذه إلى المحكمة، والحصول على التبرئة ضده، وأيضًا

منعه من توجيه الضربة الثانية، ومن أن يستولي على الجثمان. وهذا هو مغزى نوبة الحراسة، وأيضا مغزى محكمة الموتى – بل وأكثر من ذلك – الإخراج الشعائري لسياق شعيرة الحراسة الليلية وأهم أهدافها إلى جوار إحياء الموتى صد العدو الأسطوري (ست) وكل الأعداء والعدوات الممكنين. وكانت مهمة الشعيرة هي أن تعوض ضعف الميت، الذي سلم لأعدائه بلا حول ولا قوة، وتتغلب على الموت بطريقة مؤكدة، الموت الذي سيعود بتأثير عدائي، ويتجسد في شكل العدو الأسطوري. والتبرئة تعنى شيئين: أولاً النصر على كل عدو محتمل يمكنه أن يقاضي الميت، ثانيًا الانتصار على العدو الأسطوري، الذي يحضره الميت نفسه إلى المحكمة ويشكوه، ويتسبب في موته. والحكم القضائي على الإله "ست" يفهم أيضًا على أنه تعويض للموت. هذا المعنى المفهوم لأسطورة أوزوريس تستخدمه الشعيرة مع المتوفى المساوي لأوزوريس. وطالما أن تبرئة الميت تفهم كجزء مكمل لشعيرة إحيائه، فإن التبرئة تؤثر في شعائر التحنيط، والمومياء، وفتح الفم، ووضع التابوت والقبر، كما ينتمي الإخراج الشعائري لمحكمة الموتى أيضًا لهذا السياق. وابتداء من الدولة الحديثة ازدادت محكمة الموتى نفسها تعقيدا لتصير مجموعة خاصة من النصوص والصور.

الفصل الثالث عشر

شعائر الانتقال من المسكن إلى القبر

١ـ وصف عملية الدفن بالصورة والكتابة

لقد خرجت من مدينتي

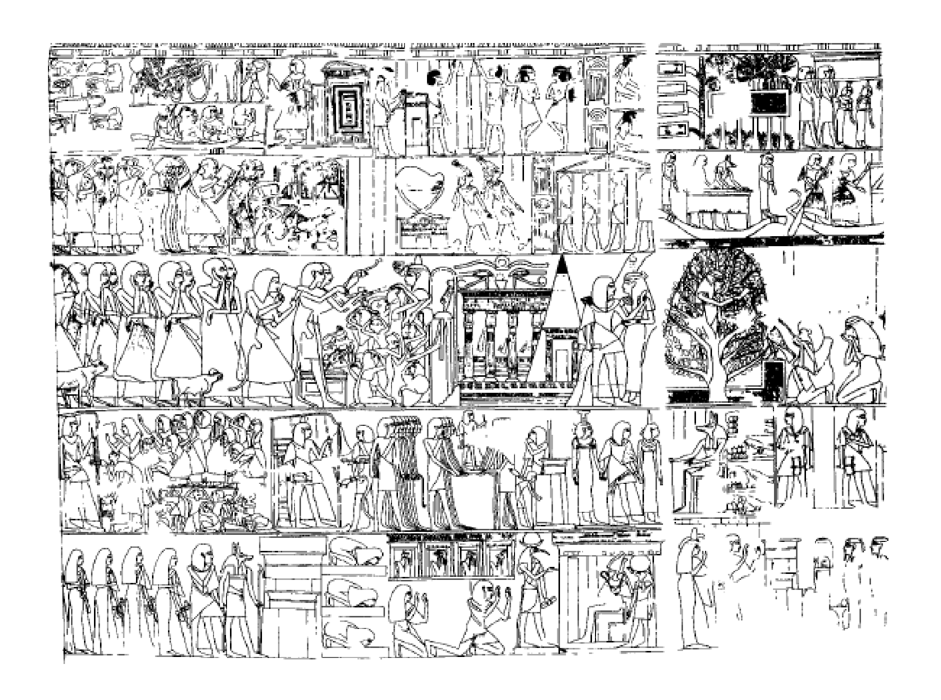
لقد خرجت من مقاطعتي

بهذه العبارة تبدأ نقوش القبر، وفيها يحاسب صاحب القبر نفسه ويدور الحديث في هذا الفصل عن حياته. وعن هذا الموكب إلى دار السكنى.

لم يصور حدث ممارسة شعيرة في مصر بصورة متكررة وغنية مثلما صورت شعيرة الدفن. وقد سجلت تلك الشعيرة على برديات كتاب الموتى والتوابيت[١] في قبور الدولة القديمة وحتى العصر المتأخر، وغير ذلك. وقد يبدو من ذلك أن لدينا سجلا جيدا عن تلك الممارسات على وجه الخصوص. ولكن سرعان ما نتبين لنا أن تلك الصور على كثرتها تعطينا بالكاد نظرة على ما كان يحدث فعلا. فالعروض المسجلة تدل على الصورة التقليدية المقدسة لطقوس ربما مورست مرة في عصر ما قبل التاريخ بالفعل، ولكنها احتفظت بعد ذلك بشكل له علاقة هامشية بالصور فقط. وابتداء من الدولة الحديثة، في القرن ١٤ قبل الميلاد وطوال عصرها حاول الناس أن تكون صور شعيرة الدفن مماثلة للنحو الذي تمت به فعلا. وحيث أنه لا يوجد لدينا صور حقيقية

عما كان يحدث قديما ، فإن الصور المسجلة فقدت صلتها بما كان يحدث فعلا آنذاك منذ زمن طويل.

وهناك قبر من عصر الانتقال حوالى ١٣٠٠ قبل الميلاد لموظف من الوجهاء، كان يشغل وظيفة الرئيس الإداري الأعلى لأملاك آمون، أمنموبي في طيبة (رقم ٤١)، وهذا القبر يربط تقليدي الصور المعروضة معًا، وهما المناظر القديمة التي اختفت بالفعل منذ مئات السنين ، والمناظر الجديدة "الواقعية" لشعيرة الدفن[٢]. وضمن المناظر القديمة ضلت بعض رسومات كتاب الموتى طريقها ، مما يؤكد علاقتها الحقيقية أو الرمزية للحدث. والتمييز بين المناظر "القديمة" و"الجديدة" يحدد أكثر من خلال المضمون، فالمناظر القديمة تدل على شعائر في أماكن وظروف مختلفة تنتمي للعبة عبادية بأحداث مفردة مختلفة. أما المناظر الجديدة فعلى العكس من ذلك فتعرض موكب الدفن الحقيقي، الذي يوجد في ثلاثة أجزاء كبيرة:



صورة رقم ٥٢

الانتقال إلى العالم الآخر: الحدود بين المناظر الحادثة في الحياة الدنيا والحياة الآخرة تتجمع في الركن – رسم في قبر أمنوبي (طيبة رقم ٤١ – ١٣٠٠ قبل الميلاد تقريبًا)

١- عبور النيل من مدينة الأحياء على الضفة الشرقية إلى مدينة الموتى على الضفة الغربية

٢- مسار الموكب من ساحة التحنيط إلى القبر

٣- الشعائر أمام القبر

وفي قبر أمنموبي يمتد تتابع المنظر على أي حال حول الوصول إلى القبر باعتباره مجالا يتعرف فيه المرء على الحياة الأخرى بصورة مؤكدة، إذ

نرى صاحب القبر، وكيف تحتضنه إلهة الغرب، وكيف تمده إلهة الشجرة بالغذاء وكيف يعبد آلِهة مختلفة، وكيف يزاول أنشطته في حقول البوص، وكيف يعبد إلهة الأقاليم أي مجمع محكمة الموتى (كتاب الموتى متن ١٨)، وكيف يخضع لمحكمة الموتى في هيئة وازن القلب، وكيف أنه بُرئ، وخلص من الموت ويجلس أمام أوزوريس[٣].

وفي برنامج الصور لهذا القبر يمكننا أن نميز ثلاثة مستويات عرض مختلفة تبعًا لعلاقتها الحقيقية: ١- مستوى "المناظر القديمة" الذي يدل على لعبة عبادية[١] قديمة جدا من التاريخ المبكر ما زالت مخزنة في الذاكرة الثقافية. ٢- مستوى "المناظر الجديدة" الذي يعرض شعائر الدفن الحقيقية الواقعية المنفذة بأقسامها الثلاثة الكبرى. ٣- مستوى مناظر العالم الآخر، الذي لا يصور ممارسة لشعائر، ولكن أشياء تحدث في العالم الآخر يجب أن تضم إلى الدفن أو أكثر من هذا تعرض معناه الإلهي الدنيوي أو "تفسيره الديني". وبينما يحمل الميت إلى القبر في العالم الظاهر ويدفن في غرفة الدفن، يسرع هو عابرًا أماكن مملكة الموتى في العالم الآخر، ويصل أخيرًا إلى جنة حقول البوص في ساحة محكمة الموتى وإلى أوزوريس. وفي

---

[١](*) ألعاب العبادة أنواع، منها ما هو خاص بالعمال والفلاحين، وهى ألعاب لا يبتغى من ورائها أي تأثير مادي، وتتم إما بصورة عملية أو بصورة رمزية، مثل ضرب الأرض بالفأس واحتفالات إنشاء المعابد وطقس فتح الفم، الذي يمكن إرجاعه إلى الانتهاء من نحت التماثيل في الأتيليه أو الورشة. ومن هذه الألعاب أيضا تحويل المهن إلى طقوس تؤدى مع الموسيقى والرقص، وأشهر أنواعه رقصة ـــ"مو Mww "، ومنها أيضا مجموعات من الطقوس مع شخصيات درامية، ولا يهم فى هذه الحالة إذا كان هناك مشاهدون لهذا العمل يعايشون تنفيذه، أو في تقديمه داخل المعبد، أي داخل المقبرة للإله أي للمتوفى فقط. وكلا النوعين موثق. (المراجع)

الفصل الخامس الذي كرس لصورة الموت "الانتقال"، تناولنا فقط المستوى الثالث واعتمدنا على النصوص وحدها. ومن ثم يجب أن يكون المستوى الثاني هنا في المقدمة، حيث تعرض شعائر الدفن كما كانت في الدولة الحديثة، أي في الوقت الذي ظهرت فيه صور تلك الأحداث وتنفذها بما يطابق الحقيقة.

وعرض أحداث الدفن الفريدة في تعقيداتها في قبر أمنوبي يمكن أن تخدم كمفتاح لفهم كل من العروض الأقدم والأحدث. ففي القبور الأقدم نجد مناظر مستوى العرض ١ و٢ فقط، وفي القبور الأحدث ومثلها نجد فقط المستويين ٢،٣ مركبين معا. وإذا اتجه المرء بالتحديد من قبر أمنوبي إلى القبور الأقدم، يقابل بالإضافة إلى مناظر لعبة العبادة المهجورة مستوى العرض ١. بما يطابق "المناظر الجديدة" لمستوى العرض ٢. وهنا نرى الرحلة عبر النيل (رحلة الغرب)، وأيضًا الموكب إلى القبر معروضين، ومقسمين إلى ثلاثة مواكب: الزحافة المسحوبة بالثيران تحمل التابوت ويلحق بها موكبان صغيران، الأول بصندوق ويحمل الأوعية الكانوبية، والآخر بشيء لا شكل له، يتعرف عليه من ملحق كتابي "تيكنو Tekenu" يحتمل أنه يضم بقايا التحنيط الموجودة في فراء حيوان مخيّط[٤]. وموكب زحافة التابوت بثيرانه والنائحات والأشخاص المرافقين يكون في كل الأوقات اللب الأساسي لموكب الدفن.

كما أُظهر هذا الموكب – في النصوص – كجزء جوهري لدفن فخم، مثل وصف جنازة رسمية في المقر، وبها حث الملك سنوحي – (في قصة سنوحي)، (٩٦ – B١٩٠) الذي هرب مهاجرًا إلى فلسطين – على العودة.

فكر في يوم الدفن للوصول إلى السعادة

خصص لك حراسة ليلية وزيت وأربعة خيوط من عمل تايت(*)

ويجهزون لك موكبا جنائزيا في يوم الدفن

وغطاء المومياء من ذهب والقناع من لازورد

وستقام فوقك سماء، عندما ترقد على زحافة التابوت

والأبقار تجرك ويمشي أمامك المغنون

وتُرقص لك رقصة "مو Muu" على باب قبرك

وتقرأ لك قائمة القرابين

ويذبح لك على أحجار قرابينك

وهنا أيضًا قُسِّم الدفن إلى ثلاثة أجزاء كبيرة: التحنيط، والموكب إلى

(*) إلهة النسيج. المراجع

القبر، والاستقبال عند القبر برقصة مو Muu[٥] وقربان كبير. وتلعب الرقصات دورًا كبيرًا في شعائر الأعياد المصرية، فهى تظهر الانفعالات التي تصاحب ظهور القدسية. وشعائر الرقص على مدخل القبر ذُكرت أيضًا في متون أخرى في الدولة الحديثة: "يُقدم إليك رقص الأقزام على مدخل قبرك"[٦]. و"فلينظم لي رقص الأقزام على مدخل قبري"[٧].

ولقد وصفت بإسهاب شعائر الدفن في نص شاهد من بدايات الأسرة الثامنة عشرة (١٥٠٠ قبل الميلاد تقريبًا):

الجنازة الجميلة تأتي في سلام،

بعد أن انقضت عليك السبعون يومًا في ساحة تحنيطك

وتوسد على محفة في بيت السكون

وتجرك ثيران بيضاء.

ولتفتح لك الأبواب باللبن[٨]

حتى وصولك إلى مدخل قبرك.

وليتجمع أحفادك

ويبكونك بقلب محب.

فليفتح الكاهن المرتل فمك،

ولتطهر على يد كاهن سم،

وليزن لك حورس فمك

بعد أن فتح لك عينيك وأذنيك.

ولتكن أعضاؤك وعظامك كاملة فيك،

ولترتل لك متون التجلي

ولتتم لك قرابين حتب دي نسو (ḥtp-dj-njswt)

وقلبك - jb عندك بطريقة صحيحة،

وقلبك ḥ3tj وجودك الأرضي،

حتى تعود في هيئتك السابقة

مثل اليوم الذي ولدت فيه

وليحضر المرء لك كهنة sa-mer ،

وليغن لك الأصدقاء مكررين "احفظي نفسك يا أرض!"

الدخول إلى الأرض، الذي يمنحه الملك[٩]،

في تابوت الناحية الغربية

ولتمنح صحبة مثل الأجداد

وليحضر إليك Muu في تهليلهم

وهبات الإله لمن يحب هو

ألا يفنى ... دائماً وأبداً(١٠)

وهنا أيضا نجد نفس أجزاء الشعيرة: ١- التحنيط لمدة سبعين يومًا، ٢- موكب الثيران التي وصفت بأنها "بيضاء"، وأمامها كاهن معه لبن للإراقة "لفتح الطريق" ٣- الاستقبال عند القبر، الذي وصف هنا بإسهاب: نواح عائلة الميت، وفتح الفم والتطهير على يد كاهن الـ"سم- Sem" و"الكاهن المرتل"، وفتح الفم على يد حورس، بحيث تقصد شعائر كاهن سم مرة أخرى، وترتيل متون التجلي، التي تدل على الكاهن المرتل مرة أخرى، وإتمام شعائر القرابين والدفن في صحبة كاهن "سا- مير Sa-mer" (الترجمة الحرفية لها هو الابن المحب) و"الأصدقاء" وأيضًا راقصو "مو Muu"، والذين كان الحديث عن رقصهم في قصة سنوحي.

ويجب أن نذكر كلمة عن الكهنة المختلفين، الذين يعتنون بالميت. وكما يرى المرء يدور الأمر في شعائر فتح الفم والدفن حول عرض معقد جدًا يشترك فيه أشخاص كثيرون في أدوار مختلفة. والشخصيات الرئيسية هم كهنة "سم Sem" والكاهن المرتل؛ وإليهم يأتي أيضًا كهنة بألقاب وظائف مثل "سيد الغرفة" إمي إز (jmj-jz) و"الصديق إمي خنت Imi-chent" و سمر smr)

"أمير الميراث ربعت "rpᶜt" و"تابع حورس" و"الابن المحب" ألقاب تدل بوضوح على المحيطين بالملك. ويذكر متن موتى على قبر طيبة ٢٣ لكاتب الملك تياي Tjaii (١٢٢٠ قبل الميلاد تقريبًا) قائمة" للشخصيات المؤدية لهذه الشعائر dramatis personae ":

الكاهن المرتل، وكاهن سم

وكاهن إمي -إس Imi-is ، **وكاهن إمي- خنت** Imi-Chent

وتسعة أصدقاء وكاهن سمرإف - Sameref

وتابع حورس

نحات الخشب (؟) ونحات الحجر

عامل (؟) ونجار

الطائران النائحان، النساء النائحة، الحزانى

الموجودون في الساحة...(١١)

وكاهن سم والكاهن المرتل هما فقط اللذان يلاحظ ظهورهما أيضًا في شعائر أخرى لعبادة الموتى، ولا سيما في قرابين الموتى. ويرتدي الاثنان زيًا خاصًا: كاهن سم في فراء فهد (مقلد من قماش)، والكاهن المرتل بشعر مستعار ذي خصل، ويحمل وشاحًا بالعرض فوق الصدر، وبالمعنى الدقيق هما كهنة الموتى فقط؛ أما الآخرون فيحملون ألقابهم هذه في لعبة العبادة فقط، ولكن ليس في حياتهـم العملية. وينضم إلى كاهنـي الموت هذين في شعيرة القرابين "المحنط" كثالث، وقد كان يظهر دائمًا في قبور الدولة القديمة، وربما نتعرف عليه في شكل "أنوبيس"، الذي يسند المومياء المنتصبة في عروض الدولة الحديثة، والذي يحمل وحده دون الثلاثة الباقين قناعًا كزي مميز، كما يظهر الكاهنان الآخران في أدوار آلهة (صورة ٦٠). أما كاهن سم فهو حورس، الابن الأسطوري، الذي يريد أن يقيم اتصالاً مع أبيه الغائب بناءً على "ربطة القلب". وهو خليفة الكاهن القديم، ولقبه "الباحث/محتضن روح الأجـداد". والكاهـن المرتل هو تحوت، عالم الكتابة الأسطوري، الشعائري والساحر، الذي يهيمن على النصوص المقدسة.

وتتميز الشعائر عن عبادة الموتى العادية في القبر من خلال تعدد أشكالها، فعبادة الموتى تتم عادة على يد كاهن واحد يحمل دائمًا فراء نمر وغالبا ما يكون كاهن سم. وهذا هو كاهن الموتى الحقيقي المسئول عن إتمام عبادة الموتى بعد الدفن. وهو يحمل في الحياة لقب "خادم – القرين" (ḥm-Ꝁ3) قياسًا على لقب "خادم الإله" في عبادة المعابد، ويظهر في صور زخرفة القبر في دور كاهن – سم، وواجبه هو إحضار الإراقة والتبخير وهبات القرابين مثل

الخضراوات، واللحوم والعنب والتين والخبز والجعة والأكلات المشابهة، التي لا تحضر في حالتها الطبيعيـــة إلا في حالات نادرة، ولكنها تعرض فقط على محفة القرابين، ويصب عليها الماء لتصبح صالحة للميت. ولهذه الشعيرة البسيطة رؤية موسعة أيضا تقسمها إلى تتابع من قصص العبادة، وتعرضها كتسجيل لعبادة القرابين الملكية في معابد أهرام الدولة القديمة وفي قبور الدولـــة الحديثة، وأيضًا أحيانًا في العصر المتأخر. ولقد بنت الملكـــة حتشبسوت في المعبد الجنائزي بالدير البحري غرفة لقرابين الموتى زينتها على غرار زخارف الدولة الحديثة، التي أصبحت بدورها مثالاً لزخرفة القبور في العصر المتأخر. ولقد تعاملت شعيرة القرابين هذه (كعرض للمستوى ١) مع منظر عبادة موتى فيه شخص واحد (للمستوى ٢ كعرض)، مثلما تعاملت مع ألعاب العبادة لشعيرة الدفن في مواكب الحزن ومناظر مدخل القبر. فالصورة في الفن المصري ليست وسيلة لاسترجاع أحداث حقيقية فقط (مستوى العرض ٢)، ولكنها أيضًا وسيلة عرض يظهر من خلالها فقط العرض (مستوى العرض ١).

وقد ارتبط بشخص كاهن – سم لغز لم يحل حتى الآن: اضطهاده في زمن العمارنة. فزائر قبور طيبة يصدم بأن قبور الأسرة الثامنة عشرة قد استبعدت بطريقة منظمة شخص كاهن – سم الذي يرتدي فراء النمر. وحيث إن هذا التخريب قد اقتصر على الأسرة الثامنة عشرة، فإن ذلك يعني أنه حدث فقط في زمن العمارنة. فنحن نعرف أنـــه في عهد إخناتون انتشرت مجموعات من الناس في كل القبور والمعابد وخاصة قبور طيبة كلفت بإزالة

العناصر المحرمة من النقوش والصور. ولقد سرى هذا بالدرجة الأولى على اسم الإله "آمون"، وهذا يفسر بسهولة في ضوء عقيدة التوحيد التي اتبعت آنذاك، كما سرى هذا أيضًا على شخص كاهن سم، وهذا لا يمكن تفسيره دينيا بسهولة. وقد يكمن التفسير في اختلاف مستوى العرض، فقد استبعد فن العمارنة كل الأزياء التاريخية، وعرض الحقيقية فقط. ولقد استبعد من أساسيات فن العمارنة مستوى العرض ١ "للشعائر الفعلية"، التي كانت فيها ذكريات الدولة القديمة حية ويعرض وسطًا للذاكرة الحضارية كاسترجاع للحقيقة. وكان استبعاد كاهن – سم (الذي يرتدي قماشا من الكتان يحاكي فراء النمر) ظاهرة خاصة واضحة لمبدأ التحريم هذا.

٢ـ من المسكن إلى القبر

أ) العبور إلى الغرب

لم يكن الحديث في أول فصل الدفن، وعبور النيل من دار الموت وحتى ساحة التحنيط عن الوصف اللغوي لشعائر الدفن، ولكننا نعرف هذا من خلال عروض قبور طيبة فقط. وتوجد في هذه المناظر أحيانًا، وبالدرجة الأولى في قبور عصر الرعامسة، ولاسيما النقوش الملحقة الكاشفة في القبر رقم ١٣٣، فهى تساوى سفينة التابوت بـــ"العبارة الكبيرة"، التي يجب أن يستخدمها الميت حتى يعبر من عالم الموت إلى الجنة. والعبور إلى المدافن يفسر على أنه معنى للممر المنقذ الذي يخلص من الموت ويقود إلى الخلود. هذا الخلاص؛ كما يفسره هذا النص بالمثل، خصص فقط للعادلين:

اعبري، يا عبارة الغرب العظيمة.

اعبري بسلام إلى الغرب!

أعطيت خبزًا للجائعين

وماءً للعطشى

وثيابًا للعرايا...(١٢)

ويوجد في القبر ٣٤٧ ملحقًا كتابيا يسمى سفينة التابوت بـــ"نشمت"، وهى مركب أوزوريس المقدس، الذي يستخدمه في أسرار أوزوريس في أبيدوس. وبالفعل تعرض صور حوائط القبور سفينة التابوت دائمًا من نوع مركب نشمت كقارب بردي ذي مقدمة ومؤخرة مرتفعين إلى الأعلى، ونهايته على شكل نبتة بردي كبيرة. وعلى المركب يستقر أسفل مظلة تابوت المومياء على سرير في شكل أسد، على رأسه وقدميه تقف تماثيل لإيزيس ونفتيس. وغالبًا ما يرافق المومياء النائحات. وتجر مركب المراسم هذا – عن طريق حبل – سفينة عادية قادرة على الإبحار ذات شراع ومجاديف.

ويقول القائد على مقدمة مركب نشمت الغرب:

أبحري إلى الغرب، ميناء العادلين

خفت حرنبس، مدينة آمون؛

وهو (آمون) أرسلهم إلى المتوفى ن ن

مرفأ صامتيك

كيف تُسر المواضع فيها (القبر)

حاتحور، سيدة الغرب

وحامية (؟) ناحية الغرب

التي تعد المواضع لكل عادل

فلتستقبل المتوفى ن في أحضانها(١٣)

وفي هذا النص فسر العبور إلى الضفة الغربية أيضًا كعبور إلى مجال الأمان والقرب من الإله، الذي خصص فقط للعادلين. هذا "التفسير الديني"، وأيضًا استخدام سفينة المراسم يظهران أن العبور إلى الغرب لا يعرض فقط كمجرد نقل للجثمان، ولكنه موكب شعائري مائي.

ب) التحنيط، وتأدية العاب العبادة في المنطقة المقدسة، والشعائر في حديقة البركة

ما عدا المنظر الذي سبق وذكرنا فيه قبر أمنموبي- والذي نسخه بعد ذلك صاحب القبر المجاور رقم ٢٣ – لم تعرض صور التحنيط في القبور قط، إلا أن مناظر ما قبل التحنيط وبعده في القبور القديمة تلعب دورًا كبيرًا. ويتم قبل التحنيط "السفر إلى خيمة الإله أنوبيس"، أي إلى ساحة التحنيط، ثم بعد ذلك إلى التحنيط وقبل الموكب الفعلي إلى القبر تتم ألعاب العبادة في المنطقة المقدســـة". وهنا تتحدث النصوص عن رحلة مركب رمزية إلى مختلف أماكن مصر السفلي:

جنازة جميلة أُعدت للمتوفى ن ن، المبرأ إلى المرفأ

الذهاب إلى الجبانة، مرافقًا للمتوفى ن ن إلى الغرب الجميل

إلى خيمة الإله أنوبيس (موضع التحنيط) في الصحراء الغربية

ومرافقه المتوفى ن ن إلى مركب العبادة.

ارحل عكس مسار النهر لساحة اتحاد رخميرع

والعودة باتجاه مسار النهر ومرافقه المتوفى ن ن إلى صا الحجر

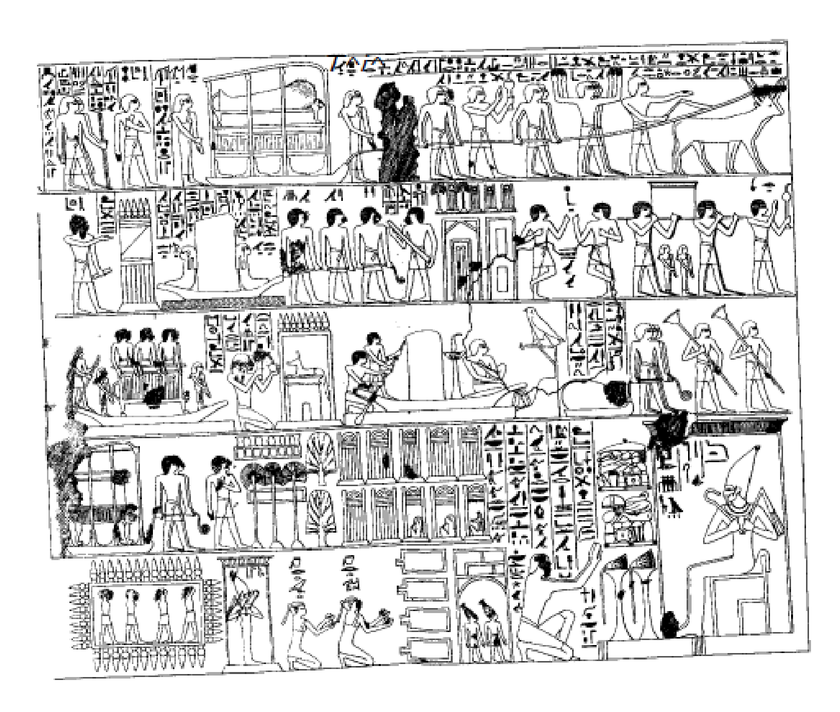
والسفر باتجاه مسار النهر إلى أبواب بوتو

ليصل إلى "بيت الأمير" (في هليوبوليس)

والإبحار بالمتوفى ن ن عكس اتجاه مسار النهر، والتوقف وسط المياه

والسير على الأرض من قبل المتوفى ن ن عند سكان بوتو[١٤]

وربما تكون قد حدثت مثل هذه الرحلات إلى أماكن البلاد المقدسة في الأزمنة الغابرة بالفعل عند دفن زعماء القبائل أو ملوك مصر السفلي. وعلى "ألواح الحوليات" "Annalen Täfelchen"[١٥] من الأسرة الأولى سجلت بالفعل الرحلات الشعائرية إلى صا الحجر وبوتو[١٦]. وبعد ذلك تمت يقينا بشكل رمزي فقط، وربما في بركة وعلى ضفافها خلفيات ولوازم العرض التي تدل على الأماكن المفردة. ومن الممكن أن تقتصر الشعيرة كلها أيضًا على ترتيل نصوص فقط توصف فيها الرحلة إلى هذه الأماكن المقدسة. وأغلب الظن هو، أن "احتفال الموتى في حديقة البركة" عُرض في قبور الدولة الحديثة كثيرًا، ولا سيما في عصـــر ما بعد العمارنـــة وبداية عصر الرعامســـة[١٧]،

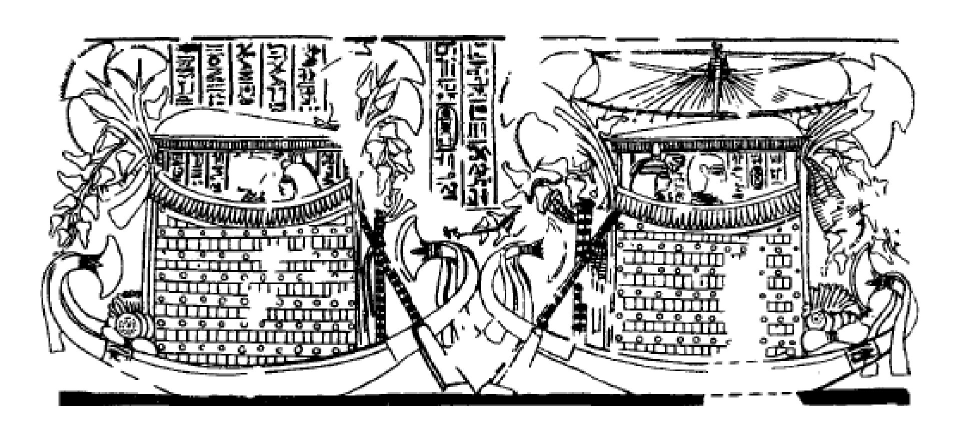


صورة رقم ٥٣

موكب الدفن مع زحافة التابوت في الأعلى – والصندوق ذو الأواني الكانوبية في الجزءالثاني – و"التيكانو" ذو الشكل الكمثري في الجزء الثالث – رسم في قبر باحري (الكاب – ١٤٨٠ قبل الميلاد تقريبًا)

هذه القبور تظهر شكل العرض الحقيقي (بمعنى مستوى العرض ٢) في عرض القبور الأقدم، ولكن بمعنى مستوى العرض ١ كلعبة عبادة قديمة في المنطقة المقدسة. على أي حال يريد الناس أن يُلْحِقوا ألعاب العبادة مع المومياء والتابوت، سواء كانت تتم شعائريا أو ترتيلاً، بمرحلة التحنيط.

وتنتمي شعائر حديقة البركة فرضًا أيضًا إلى "رحلة أبيدوس"، كمنظر كان يعرض دائما في كثير من قبور الدولة الوسطى وحتى العصر المتأخر في سياق الدفن. وكان يصور عموما كرحلة سفينة حقيقة وليس كرحلة رمزية فقط في مركب المراسم، عندما تمت الرحلة عليها بلا شك. ويرى المرء، كما يظهر في "رحلة الغرب"، سفينة رحلات نهرية قوية لها مركب ربط به حبل للسحب. وتبعًا للموقع الجغرافي للمدافن يبحر المركب بالشراع في الذهاب وبالمجداف في العودة، أو العكـــس. ويوجـــد في المركـــب تماثيل لصاحب القبـــر وزوجتـــه.



صورة رقم ٥٤

الرحلة إلى أبيدوس والعودة – رسم في قبر أوسر حات – طيبة رقم ٥١ – ١٣٠٠ قبل الميلاد تقريبًا

وبقدر المعلومات التي نستقيها من النقوش الملحقة القليلة، ترتبط مع رحلة أبيدوس أمنية الاشتراك في ألعاب أعياد أوزوريس هناك. وكانت نقوش

القبر في الدولة الوسطى تعبر عن تلك الأمنية فعلا بصور متعددة. ولقد تناولنا بإسهاب نصًا مشهورًا بصفة خاصة في الفصل التاسع. وأمنية السفر إلى أبيدوس و"أبو صير" في الشكل المتحول، للاشتراك في عيد أوزوريس الكبير، موجودة بكثرة في نقوش الدولة الحديثة.

تسافر في اتجاه مسار النهر إلى "أبو صير" كروح حية

تسافر في عكس اتجاه مسار النهر إلى أبيدوس كبينو

وتتبع وننفر في أو – بقر (U-Peqer)

في أعياده في رأس السنة

ويعد لي الناس مكانًا في مركب نشمت

في يوم عبور الإله

فلينادِ الناس اسمي عندما يجدوه

أمام الذي يحكم بالحق[١٨]

وتكمن وراء ذلك أمنية العودة إلى العالم العلوي، الذي تناولناه في

الفصل التاسع، أما ما وراء رحلة أبيدوس فهو تصور قداسة خاصة لهذا المكان، يريد أن يشترك فيه الميت بالضرورة في عبوره إلى العالم السفلي. ومدافن أبيدوس هى أقدم مدافن ملكية مصرية، فهنا يرقد ملوك الأسرتين الأولى والثانية، وبينهما في امتداد إلى الخلف حفائر جديدة لسلسلة قبور الملوك أي "الأسرة صفر" التي ترجع إلى عصر ما قبل التاريخ المتأخر. وحتى بعد نقل مدافن الملوك إلى الشمال والجنوب احتفظت أبيدوس بقدسيتها المتميزة، وربما اكتسبت شهرتها كمكان نصف أسطوري للأصل. وهكذا نشأت في مصـــر – على الرغم من بناء القبور في كل أنحاء البلد – جبانات، وعُمِّر "الغرب الجميل"، ليكون أقرب من أي مكان آخر للعالم السفلي، مثل قرب هليوبوليس من السماء أكثر من أي مدينة أخرى في مصر، وكان هذا المكان هو أبيدوس. ولتصور الانتقال من دار السكنى إلى القبر، إلى العالم السفلي وإلى أوزوريس تنتمي من ثم الرحلة إلى مكان في الأرض يرتبط مع أوزوريس والعالم السفلي ارتباطًا وثيقًا. وكان التصور في مصر هو أن أي مكان يعد مقدسا إذا كان مفتوحًا إلى العالم السفلي. وفي هليوبوليس يرقد جثمان إله الشمس، وفي "أبو صير" توجد مطابقة لعالم سفلي يرقد فيه أوزوريس، وفي طيبة توجد عبادة الموتى للإله الأعظم في مدينة هابو، وفي العصر المتأخر كان هناك من ١٤ إلى ١٦ (يتذبذب العدد) مركزًا دينيا يسمى قبرا لأوزوريس. وفكرة المدينة المقدسة هذه كمعبر للعالم السفلي لها أصلها وقدوتها في أبيدوس، التي تسري في بعض الأحيان كمكان لمحكمة الموتى. وتحدد بعض النصوص "يوم اختبار الموتى"[١٩] كتاريخ لرحلة أبيدوس.

وفي قبر أبي الإله نفر حوتب من زمن حور محب (نهاية القرن الرابع عشر) وُجد تقويم للأعياد لا يضم التواريخ فحسب، ولكنه يضم أيضًا معلومات

وحتى تراتيل لأعياد الموتى المفردة المهمة(٢٠)، وفيه أيضًا معلومات مطابقة لرحلة أبيدوس أيضًا:

ونص رحلة الذهاب:

الشهر الأول من فصل الفيضان، اليوم الثامن عشر:

يستيقظ الكاهن المرتل في منتصف الليل،

ويوجه مقدمة هذا المركب إلى اتجاه مسار النهر،

ويطوي الشراع.

تبخير وإراقة لأوزوريس ن أمامهم.

ومتن للسفر إلى أبيدوس.

والحديث إلى أوزوريس ن:

أسرع، سأحضر لك آثامك وسوائل تعفنك،

وأبوك أتوم يتركك تصعد إليه

ويتآخى معك في ذراعيه

ويحضر قطعة لحم الإله بعد ..يومـًا فيوم

ويبدو أن هذا المتن يدل بالفعل على محكمة الموتى، وكما رأينا في الفصل الرابع، فإن فكرة محكمة الموتى متأصلة في شعائر التحنيط. وهنا يسري إبعاد "المواد الفاسدة" أخلاقيًا وجسديًا، الآثام وسوائل التعفن، ثم يصعد المبرأ إلى السماء، ويذهب إلى أحضان أبيه أتوم.

ونص رحلة العودة: (٢١)

الشهر الأول من فصل الفيضان، اليوم التاسع (عشر):

يستيقظ الكاهن المرتل في منتصف الليل

وتوجيه المركب إلى الجنوب

و فرد شراعه.

إراقة وتبخير، كما يحبون (؟)

متن للإبحار عكس مسار النهر إلى (اقرأ: من) أبيدوس

انزل يا أوزوريس ن

بصحبة إلهة الشمال بريح طيب.

ولتستقبلك إلهة الجنوب

ولتطعمك إلهة الشمال

ولتحتضنك إلهة الغرب!

إلى الغرب، إلى الغرب

إلى المكان الذي تريد أن تكون فيه

مرحبًا بك في الغرب بسلام!

تعال إلى قبرك

و عد إلى قبرك

إلى المكان، حيث يوجد أبوك، حيث يوجد جب

حتى يعطيك العِ صابة التي على جبين حورس

يا أوزوريس ن

و لتكن لديك قوة هناك، كمحبوب هناك، كأول الغربيين

لتكن هناك يا أوزوريس ن.

وتعرض لعبة العبادة لرحلة أبيدوس غالبا في سياق الدفن، لأن قبور الأسرة الثامنة عشرة عرضتها معه في سياق مباشر منتظم. ولقد تكرر هذا بلا شك أيضًا بعد ذلك، وهذا يبرز ضمن أشياء أخرى من هذا النص، وبعد ذلك يجب أن تعرض رحلة أبيدوس كل عام في اليوم الثامن عشر أو التاسع عشر من الشهر الأول لفصل الفيضان. وهذا هو تاريخ عيد – واج. وفي هذا اليوم يتم في أبيدوس موكب الماء الكبير في مركب – نشمت إلى أو – بقر، وهو قدس أقداس مواقع قبر أوزوريس، يُقلد فيه المشتركون بـــ "إكليل التبرئة":

يقلدك المرء إكليلاً حول عنقك

في يوم عيد – واج(٢٢)

هذه هى العصابة، التي تحدث عنها نصنا، وبها يجب أن يكلل الميت مرة ثانية ليعود إلى قبره.

ج) موكب الاحتفال إلى القبر

وبعد شعائر التحنيط وألعاب العبادة في حديقة البركة، التي تحدث بعيدا عن العلانية، تنتقل الأحداث إلى الخارج، وحينئذ تلعب العلانية دورًا مركزيا مثل الدور المركزي الذي تلعبه السرية في التحنيط وألعاب العبادة، فنقل الميت من ساحة التحنيط إلى القبر يتم في شكل موكب احتفالي (صورة ٥٣)، فإلى جوار الزحافة التي تحمل التابوت، والتي يجرها الثيران، وتحمل صندوق الأوانى الكانوبية والـــ"تيكنو Tekenu" الذي ما زال يكتنفه بعض الغموض، والذي ربما يعود إلى ذكريات ما قبل التاريخ، عندما كانت الجثامين تدفن في وضع القرفصاء في فراء الحيوانات[٢٣]. وربما كان الـــ"تيكنو"، كما ذكر من قبل، عبارة عن كيس لبقايا التحنيط. ويتفق ذلك مع تفسير جيد اقترحه هرمان كيس Hermann Kees للـــ "تيكنو". فهو يرى فيه نوعا من "كبش الفداء" تريد "القوى الشريرة"، التي اكتسبت بالموت قوة على الإنسان أن تلتصق به، حتى يبقى الجسم المتجلي حرًا من هذه القوى، أى أنه تجسيد للمواد الفاسدة (وبالمصري ḏw.t nb.t كل سوء)[٢٤] عند التحنيط. إذن فالـــ "تيكنو" هو رمز للتنصل، وينتمي لسياق صورة "الموت كعدو". وفي محيط هذا الموضوع يقابل المرء في نصوص الموتى أحيانًا كائنًا له اسم ذو نطق مشابه نو – تيكنو، يقال إن الميت يجب ألا يترك له، وينبغي أن يتحرر منه[٢٥].

وفي موكب الأجزاء الثلاثة تغنى الأغنية القديمة جدًا، التي يترنم بها أيضًا في موكب الآلهة: "احم نفسك، يا أرض: ثمة إله قادم!"[٢٦]. وتظهر الأغنية أن موكب الدفن مقدس، ونقابله كظاهرة لبدء القداسة. ويلعب المشتركون النشطاء، الذين يجرون الزحافات الثلاث، دورًا شعائريًا، يشير مرة أخرى إلى صفة الشعيرة الأصلية الملكية، والمصرية السفلية. ويعرفون في كتابة ملحقة بأنهم "قوم من پـي ودپ (= بوتو)، وهرموپـوليس، بهبت الحجارة، وصا الحجر وḥw.t-wr-jḥw ويختصر كل هؤلاء بـــ "كل الرعايا rḫy.t nb.t". وبهذا يكتسب احتفال تشييع الجثمان صفة العلانية على مستوى البلد، على الأقل فيما يخص مصر السفلى. "أيديكم على حبالكم" يصيح بهم الكاهن المرتل "الجنوب، الشمال، الغرب، الشرق: رافقوا المتوفى إلى أماكنه!"[٢٧]. ويعرض موكب جنازة موظف معين عال، وليس ملكًا لمصر، في شكل ألعاب احتفالية، يكون موضوعها دفن ملك مصر السفلي أو زعيم قبيلة من "ما قبـــل التاريخ". أيجب على المرء أن يفترض أن أهل طيبة قد رافقوا الوزير رخميرع وأشراف الدولة الحديثة إلى القبر، ولعبوا دور أهل الدلتا؟ كلا البتة، فالصفة الرمزية لألعاب الأعياد تحدث فقط في عرض الصور، التي تبتعد عن الأحداث الحقيقية، وتنقلها في سيناريوهات مهجورة.

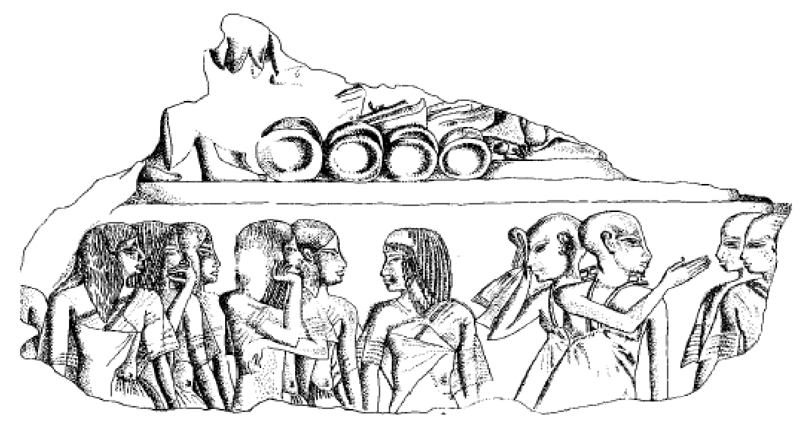
وهذا الفاصل بين عرض صور التنفيذ الفعلي تم التخلي عنه على مدار الدولة الحديثة تحديدا، فلقد اختفت مناظر العرض على المستوى ١، التي تعرض الأحداث في زي يصـــور وقت الدولة الحديثة ويرجع إلى ما قبل ١٥٠٠ عام، وتسيطر على مستوى العرض ٢ الذي يسعى لإعادة عرض الأحداث الحقيقية المعاصرة دون أزياء. وفي عروض عصر الرعامسة لا يحمل سكان مدن الدلتا الميت إلى القبر، ولكن يحمله أقاربه وأصدقاؤه وزملاؤه في العمل. وفي قبر أمنموپـــي يرى المرء الوزيرين قادمين، وهما أعلى موظفي

الدولة، وفي عروض أخرى يظهر إلى جوارهما قواد الجيش وأعلى الوزراء مرتبة[٢٨]. ويتوقف الأمر كما في السابق على المكانة الاجتماعية والعلانية. ومنظر تقليدي لمناظر الدفن "الحقيقية" في عصر الرعامسة هو منظر التعريشات والأكل والشراب، التي أنشئت على جانبي طريق الموكب. وهذا يخدم شيئين: الأول أنها تهيئ بناءً ضخمًا للقرابين يحضر إليه التابوت المار ومعه الإراقة والتبخير والصيحات، والشيء الثاني أنها تستضيف المشتركين في العيد، الذين يمكنهم أن يتناولوا القرابين في هدوء بعد مرور زحافة التابوت. مثل هذه التعريشات يراها المرء في العروض الكبرى لمواكب الأعياد. وتقام الأعياد الكبرى في مصر في شكل موكب يشترك فيه كل المواطنين كلاعبي أدوار أو متفرجين، كما يريد الموتى أن يشتركوا فيها أيضًا كما رأينا في الفصل التاسع. وقد أخذت مواكب أعياد الشوارع هذه في الدولة الحديثة مكانًا أكبر، وأثرت في تخطيط المدن. ويرى المرء في مثل عروض أعياد الآلهة هذه أيضًا التعريشات المميزة بالطعام والشراب، وكانت لها هنا وظيفتان هما قرابين الإله المار، واستضافة المشتركين من السكان. وتبعًا لهذا المثال تتم الجنازة الراقية كعيد موكب خاص تريد أن تشارك المدينة بأسرها في أحداثه.

والمميز لهذا النوع من العروض هو تعدد أشكال التعبير عن الحزن. ومن العروض القديمة لا يوجد لدينا سوى شكل صورة واحدة له: الأيدي المرتفعة. أما الآن فيرى المرء بالفعل طائفة من قسمات الحزن بدءًا من الدموع المنهمرة، والأذرع المرتفعة في ألم، وضرب الأيدي على الجبهة أو شد الشعر (قارن الرسم ٢٥) ونهاية بملامح التغلب على الألم، الذي يميز الموظفين الكبار الذين يسندون الذقن والخد على اليد[٢٩]. وهنا يتم التفريق بوضوح في العروض بين حزن الرجال وحزن النساء، فحزن النساء يظهر في ضوء الحزن الشديد، أما حزن الرجال فيظهر في ضوء الحزن الهادئ. وفي عصر

العمارنة وما بعده لم يكن الناس يستحون من تصوير شخصيات مهمة من الرجال تبدو عليهم علامات الحزن الشديد. ويرى المرء في القبر الملكي في العمارنة إخناتون قرب محفة ابنته المتوفاة ميكت – آتون، وكيف تمسك نفرتيتي نفسها برأسها وقد بدت عليها نفس ملامح اليأس، وفي أحد رسومات الحزن التي حصلنا عليها حديثًا والموجودة في ميونخ، صور أحد الوزيرين وهو ينصرف باكيًا وقد وضع يده على وجهه (صورة ٥٥)(٣٠).

الأحداث الحقيقية الواقعة في نفس وقت التعبير عن الألم والحزن صراحة والصور السلبية للموت في النواح على الموتى عند الدفن، التي قدمنا بعضًا منها في الفصل الخامس. هذا التغيير العميق في أيقونة شعائر الدفن لا يشير إلى تحول الشعائر نفسها، التي نفذت بلا شك بنفس الطريقة التي كانت موجودة منذ قـــرون، ولكن يشير إلى تحول في علاقة حقيقة العرض سواء بالصورة أو بالنص.



صورة رقم ٥٥

نقش الحزن – ميونخ – سقارة – ١٣٢٠ قبل الميلاد تقريبًا

وإذا توقف الأمر قبل ذلك، على التأكيد أن الشعيرة ترجع في ملمحها الشعائري والعبادي إلى ألعاب أعياد أساسية تقوم على تقليد قديم جدا كان يمارسه الأجداد، فإن الأمر يتوقف الآن على إظهار صفة الشعيرة العاطفية قبل كل شيء، بالإضافة إلى شخصيتها الشعائرية. وتظهر الأهمية الفردية للميت في قوة وتعدد المشاعر الحقيقية. ومنذ زمن بعيد ترتبط الحقيقة والتمثيل في هذه العروض بعلاقة وثيقة. فبينما كانت الحقيقة ترى قبل ذلك في علاقة شعائر (فقط في الصور المحفوظة) ما قبل التاريخ، فإن المرء يراها الآن في حيوية وقوة تعبير في إظهار المشاعر لغويًا وتعبيريًا.

٣ـ شعائر فتح الفم على مدخل القبر

أ) شعيرة فتح الفم

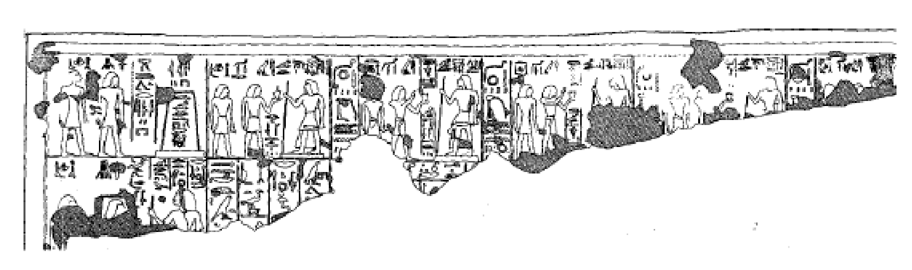
وتنتهي أمام القبر الملامح المختلفة لموكب الدفن بزحافة التابوت والصندوق الكانوبي والـ"تيكنو"، الذي اختفي من العروض مع التحول في عصر الرعامسة، ويعرض القبر غالبًا كهرم له ساحة أمامية وشاهد (شكل ٢٤، ٥٢، ٦٠) وهنا تخرج المومياء للمرة الأخيرة من الصندوق أو من التابوت وتنصب، بحيث يكون اتجاه الوجه إلى الجنوب أمام الشاهد في الساحة الأمامية للقبر. وفي العروض يسْند المومياء من الخلف أنوبيس[٣١]. ويفترض بوجه عام، أن العرض يدور هنا حول كاهن يلبس قناعًا في شكل رأس كلب. لأنّ عرض الإله نفسه في هذا المنظر لن يكون مناسبًا لعلاقة الحقيقة بالعروض. وغالبًا ما يرى المرء في صور القبر مومياوتين واقفتين أمام القبر، نتعرف فيهما على مومياء صاحب القبر ومومياء زوجته، التي تلعب في هذه الصور

دورين، فتظهر في دور إيزيس الأرملة النائحة على زوجها، وفي الوقت نفسه تعرض هى كميتة بالفعل، تقف كمومياء إلى جوار مومياء زوجها، كما تعرض أيضًا في باقى الصور الجدارية في القبر بجواره جالسة وواقفة، وتستقبل القرابين، وتعبد الآلهة، وتعبر بوابات العالم السفلي وتجتاز محكمة الموتى أمام أوزوريس.

وتتم شعيرة "فتح الفم" (بالمصري wp.t–rꜣ) على هاتين المومياوتين المنتصبتين أمام القبر (صورة ٦٠، ٢٤)[٣٢]. وفتح الفم هو أصلاً شعيرة لإحياء تمثال القبر، ثم تطور بعد ذلك إلى شعيرة تقديس تتم على كل الأشياء المقدسة الممكنة، بدءًا من أماكن القرابين، وحتى المعبد كله لكي تمنحها غايتها القدسية. وبهذه الشعيرة يتحول التمثال من شيء مصنوع يدويًا إلى جسد عبادة قادر على التحول في إطار التحولات المقدسة على يد إله أو روح أجداد إلى شيء حي. وشعيرة التمثال هذه شعيرة مركبة وبالغة التعقيد، إذ يعرض فيها ٧٥ منظرًا مختلفا.

والخمس وسبعون منظرًا هذه هى بداهة خيالية، وكانت نتيجة اجتهاد علمي تام ومنظم، فلا يوجد مصدر مصري يضم هذه المناظر الخمسة والسبعين، ولكن إبرهارد أوتو Eberhard Otto جمع في دراسته الرائدة لهذه الشعيرة ٨٧ مصدرًا، وخرج من هذه المصادر بـــ٧٥ منظرًا. ويضم قبر يعتقد أنه كامل مثل قبر رخميرع ما لا يقل عن ٥٣ منظرًا من هذه المناظر. وأعتقد أن الشعيرة الحقيقية توجد في هذه المجموعة، أما ماعدا تلك فمجرد تطوير فردي لمنظر ما أو تنوع له.

ولا يوجد لدينا مصدر أقدم من الدولة الحديثة، أما الشعيرة نفسها فيجب أن تكون أقدم من ذلك، فهناك الكثير من هذه المتــون موثقــة بالفعــل فــي نصوص أهرام الدولة القديمة، وكثير من المناظر تظهر مفردات وأشكال تدل على عصر أقدم من ذلك، وربما إلى عصر الأسرتين الأولى والثانية، اللتــين كان فيهما صنع تماثيل للآلهة عملا له أهمية كبيرة، حتى أنها استخدمت فــي تحديد أسماء السنين. ومن ثم كان إبرهارد أوتــو مــدفوعًا باهتمــام مفهــوم للتحري عن أقدم طبقات النصوص وتحديد مراحل التطور المختلفة لها. وقد ثبت عدم جدوى هذه الطريقة، فشعيرة العصر المبكر لم يمكن إعادة تركيبها. واليوم يبدو مفيدًا أن نفهم الشعيرة كعنصر من عبادة الموتى في الدولة الحديثــة، دون المساس بالأعمار المختلفة لمكوناتها المختلفة. ويتوقف الأمر على التحــري عن واحد أو عدة "مكونات أساسية" للشعيرة، التي تعــرِّف هويتهــا الشــعائرية، تعريفــا لا يجب أن يغيب عن صياغتــه الموسعة التفاصيــل بقدر الإمكــان.



صورة رقم ٥٦

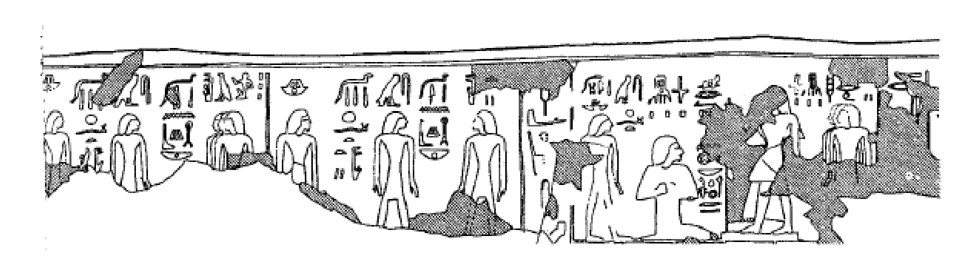
مناظر شعيرة فتح الفم في قبر نبسومينو (من اليسار): الدخول إلى القبر – التبخير والتطهير الافتتاحيان

ويقفز إلى الذهن تساؤل آخر، هل يمكن التأكد من وجود تقسيم للشعيرة في تسلسل محدد. ولهذا يجب على المرء، أن يفحص الصياغات المختلفة أو على الأقل الكاملة، وفي أي ترتيب توضع أي مناظر، وكيف وزعت على الجدول وعلى أي حوائط، وهذا سوف يجعلنا نحرز تقدما كبيرا. وأريد هنا مرة أخرى كما حدث مع عروض شعيرة الدفن أن آخذ قبرًا معيناً كنقطة انطلاق، وهو هنا قبر مدير الأملاك الملكية نبسومينو من عصر رمسيس الثاني (١٢٥٠ قبل الميلاد تقريبًا). وتوجد هنا مناظر شعيرة فتح الفم موزعة على أربعة حوائط، بحيث يظهر تقسيم في أربعة تتابعات أثبتت معقوليتها تمامًا عند فحصها بعناية. والتتابع الأول (المناظر ١ – ٨) يوجد إذا نظرنا من المدخل، على الحائط الخلفي (الحائط الغربي، الجزء الجنوبي)، والتتابع الثاني (المناظر ٩ – ٢٥) بدون المناظر ٢٠ – ٢٢ – ٢٤) على حائط المدخل الأيسر (الحائط الشرقي، الجزء الجنوبي)، والثالث (المناظر ٢٨ – ٣٢ والباقي تهدم، وربما مع ترك بعض المناظر حتى ٤٢) على الحائط الخلفي الأيمن (الحائط الغربي، الجزء الشمالي)، والرابع (المناظر ٤٣ – ٥٩ مع ترك بعضها) على حائط المدخل الأيمن (الحائط الشرقي، الجزء الشمالي). واقترح أن نتعود على تقسيم هذه المناظر، وأن ننظر إلى شعيرة فتح الفم كنتيجة للتتابعات الأربعة.

والتتابع الأول (صورة ٥٦ من اليمين إلى اليسار): يتكون من مناظر المدخل ١–٥ وهى التطهير. وتبدأ المتون المنتمية لها كلها بالعبارة التي يجب تكرارها أربع مرات "طهر، طهر!"، وتظهر لنا (المناظر ٤–٦) بقدر ما هو موجود منها التبخير. وفي المناظر ٥ و٦ يطاف حول التمثال أربع

مرات بالتبخير بأنواع مختلفة من البخور. وينتمي في التتابع قبل كل شيء التطهير بأوعية نم ست الأربعة، التي يفترض أنها موجودة في الجزء المتهدم. كما يتم أيضا الطواف حول التمثال أربع مرات ويرش بالماء. هذا التتابع له غالبا صفة شعيرة التطهير الافتتاحية. وأيضا في عبادة المعبد اليومية يبدأ تتابع القرابين بالتطهر بالبخور والماء.

ويعنون المنظر السابع بـــ: "ادخل! وانظر إليه، أي أن التمثال موجود في مكانه الأصلي، وفي صياغة الشعيرة التي تدور في "بيت الذهب (الصاغة)" يمثل إدخال التمثال إلى المعبد الصغير الختام. وفي طبعة أوتو لا يوجد هذا المنظر، على الرغم من أنه يذكر قبر نبسومينو في قائمة مصادره. و"ادخل وانظر إلى الإله!" هو منظر من مناظر شعائر المعبد اليومية. ويظهر المنظر المعنى بطريقة مفيدة في شعيرة فتح الفم، إذا تمت على تمثال قبر في مكان ثابت. ولا تتم هذه الشعيرة بالتأكيد على التمثال في التبخير الأول فقط، ولكنها تتكرر على فترات. ويحمل المنظر الثامن العنوان "الذهاب إلى القبر" (šm.t r jz) والكهنة الفاعلون هم ("سادة الحجرة") (jmj-ḫnt) والكاهن المرتل. ويعرض القبر وهو عبارة عن قاعدة عالية، ذي حوائط منحدرة على منصة: والعلامة الكتابية لهذا النوع من قبور الدولة القديمة يسمى باللغة العربية "مصطبة". وتوجد على القبر الكتابة التالية "قبر أوزوريس، رئيس الغيلان نبسومينو"، ومن هذا يتضح، أن الشعيرة لا تتم في بيت الذهب "ورشة النحاتين"، ولكن في قبر نبسومينو. ويدور الأمر حول تكريس تمثال القبر.



صورة رقم ٥٧

منظر شعيرة فتح الفم في قبر نبسومينو (من اليمين): رؤية سم، تعليمات إلى العمال

ويبدأ التتابع الثاني على الحائط الشرقي المواجه يميناً بتتابع منظر ينتمي لكل من المكون الأساسي، وأيضًا للمكون القديم لشعيرة فتح الفم. ويوجد هذا التتابع بطريقة فريدة في تاريخ الديانة المصرية، لأنه يعبر هنا عن حالة من نشوة الإلهام (وحي – إيحاء) أو التأمل لا يوجد لها أي نوع من مماثل في أي مكان آخر في مصر. وفي قبرنا هذا كانت هذه المناظر للأسف مهدمة، بحيث إننا اقتصرنا على ما هو في حالة جيدة[٣٣] ويُعرض كاهن – سم مقرفصًا مرتديًا معطفا على سرير أو على كرسي. وفي قبر نبسومينو يعرض راكعًا، ويعنون المنظر بــ"الإخراج في بيت الذهب (الصاغة). نوم كاهن – سم". وهنا يقول "كاهن – سم وهو جالس أمامه (التمثال)": "لقد كسرني (sḏ)"، ويقول "الجالس خلفه" Imj-jz: "لقد نحتني (sqd)". وندين بالفضل لــ هــ. و.فيشر H. W. Fischer، الذي فسر لنا تتابع المنظر، وهو يفسر "نوم" كاهن سم على أنه تأمل أمام كتلة الحجارة "المكسورة" و"المنحوتة" ويرى مسارهما من الحجارة حتى التمثال الموجود فيهما[٣٤]. ثم يقول Imj - jz أربع مرات: "يا أبي! يا أبي! يا أبي! يا أبي!" وأخيرا يقول "أيقظ كاهن سم النائم،

وأحضر كهنة إميو – خنت Imiu - Chent". وفي المنظر التالي ١٠ ما زال كاهن سم مقرفصًا على كرسيه، ثم يبدأ حوارًا مع كهنة إميو – خنت: "يتحدث كاهن – سم: "لقد رأيت أبي في كل ملامحه!" والكلمة qd "ملامح" توجد في إطار اللعب بالكلمات مع qd "النوم". ثم يقول كهنة إميو – خنت لكاهن – سم "أبوك يجب ألا يبعد عنك". ولهذه العبارات كتبت في الملاحظة الخاصة بها، بعد التفسير المقنع لفيشر – إلفرت Fischer - Elfert، أن المفهوم المركزي wn-ḥr فتح الوجه = الوحي، الرؤية. ويقول كاهن سم لكاهن أميو – خنت: "صائدة الوجه أمسكت به". والكلمة "صائدة الوجه" كتبت في الملاحظة الخاصة بها بمخصص عنكبوت، وقد فسرها فيشر – إلفرت بالتسمية المصرية "الشبكة المربعة" التي يستخدمها الفنانون المصريون، حتى ينقلوا الرسومات المنفذة على المساحات الحجرية بمقياس دقيق(٣٥). ويقول كهنة إميو – خنت لكاهن سم "حذارِ، أن يتجول أو أن يصيبه أذى!".

ويلعب كاهن سم دور ابن الميت (أو العكس)، فالابن وحده هو الذي يعرف علام تدور الأمور هنا: ينظر إلى شكل الأب في تركيز تأملي، ويتأكد من أن ملامحه (التمثال) قد احتفظ بها، وأنها قد تحررت من الفنانين سواء كان التمثال من حجارة أو خشب. وليس المقصود هنا صنع تمثال، فصاحب القبر يصدر الأمر بهذا في أثناء حياته، ولهذا لا يحتاج ابنًا، ليؤكد التشابه، فالأمر يدور أكثر حول إحياء تمثال تم صنعه، وأن كاهن سم يتابع – بعد إتمام تأملاته للتمثال – مراحل إنتاجه ونحته من كتلة الحجارة، وحتى الصورة المشاهدة. وعلينا أن نفهم المناظر التالية على أنها رمزية تمامًا، وفيها يعطي كاهن سم تعليماته للعمال. ويعنون المنظر ١١: "استيقاظ سم.

يمسك بعصاه. يرتدي صديرية -qnj". ويغير كاهن سم ملابسه ويرتدي قطعة ملابس تسمى "المحتضن"، لأنها تصوره في شكل احتضان، بينما يرمز تسلسل المناظر دائمًا على الاتصال مع الأب. ويقف بعصاه في وضع يشكل للحرفيين (النحاتين) نموذجا للتمثال الذي يجب عليهم أن ينحتوه (فيشر – إلفرت)، ويظهره المنظر ١٢ أمام ثلاثة من فناني الحفر على الخشب (qs.tjw) ويقول لهم: "شكلوا لي أبي! اصنعوا لي أبي! اصنعوه شبيهًا بي! من هو الذي سيجعله شبيهًا بي؟" وفي المنظر الثالث عشر يظهر كاهن سم أمام ثلاثة عمال آخرين، حفار العظام، عامل البلطة والمجلخ، ويقول لهم: "من هؤلاء، الذين يريدون أن يقتربوا من أبي؟ لا تضربوا أبي، ولا تمسكوا برأسه!" فالعمل الذي يقوم به العمال على التمثال لا يتم دون وحشية، وهذه الأعمال يجب تقليل حدتها. ويظهر المنظر الرابع عشر كاهن سم في إشارة رمزية تسمى "ركبوا الفم": يمد ذراعه إلى التمثال ويلمس بإصبعه الأصغر فمه. "وركبوا" هو مصطلح في لغة النجارين، ويعنى "ضم جزأين إلى بعضهما البعض. وفي أثناء ذلك يرتل (صياغة رخميرع):

جئت لأبحث عنك/ وأحتضنك، أنا حورس

لقد ركبت لك فمك

أنا ابنك الذي يحبك

ووظيفة المنظر الخامس عشر هو تفادي أي توابع غير حميدة للوحشية

التي لا يمكن تجنبها من الأعمال المزمع القيام بها. ويقول سم للعمال": "تعالوا، واضربوا لي أبي!"، ويرد هؤلاء: "احم الذين يريدون ضرب أبيك!". وفي المنظر السادس عشر يتفاوض سم مع عامل بلطة "أنا حورس وست، ولا أسمح لك أن تجعل رأس أبي بيضاء!" وفي المنظر السابع عشر يقول كهنة إميو – خنت لأحد الكهنة المسمى "الذي خلف حورس": إيزيس اذهبي إلى حورس، حتى يبحث عن أبيه!". وفي المنظر الثامن عشر يقف الكاهن المرتل أمام سم، ويقول: "أسرع، حتى ترى أباك!"، فالتمثال اكتمل الآن ويجب على الابن أن يتعرف عليه على أنه صورة لأبيه. وهنا تأتي نهاية تتابع مناظر العمال. ومع المناظر ١٩ – ٢١ يبدأ شيء جديد، فعلى كاهن سم أن يغير ملابسه؛ فيخلع العباءة ويرتدي فراء النمر الذي يميز شخصيته (ولقد نسج فراء المراسم هذا من قماش، كما أظهرت الاكتشافات الأثرية). وتدل التراتيل على هذا الحدث فقط: "لقد أنقذت هذه العين من فمه! لقد نزعت فخذه". ويقول الكاهن المرتل للتمثال: "يا أيها المتوفى، لقد حددت لك عينك، حتى تحيا من خلالها!" وتلمح الكلمات "حددت" و"تحيا" إلى اسم فراء النمر.

ومثل كل الصياغات الأخرى تذهب صيغة القبر ١٨٣ إلى المنظر ٢٣ مباشرة، والآن يبدأ الجزء الأساسي للشعيرة كلها، ألا وهو فتح الفم (انظر صورة ٥٩ أ لإعادة نفس المنظر). ويصف المنظر ٢٣ ذبحًا. وسوف نعود إلى هذا المنظر بالتفصيل بعد ذلك، ولكن يمكننا أن نوجزه هنا باختصار. يؤخذ من ثور فخذه وقلبه، كما تفصل رأس ماعز وإوزه. وفي المنظر ٢٤ يحضر الكاهن المرتل الفخذ، ويحضر كاهن سم القلب مسرعًا للتمثال، ويضعانهما أمام التمثال، وأيضًا الماعز والإوزة. وفي المنظر ٢٥

يمسك كاهن سم بالفخذ أمام التمثال. ولقد فهم هذا المنظر من قبل أوتو وآخرين خطأ على أنه منظر قرابين، ولكنه يعنون بوضوح "فتح الفم والأعين"، فكاهن سم لا يحضر الفخذ للتمثال، ولكنه يستخدمه كآلة فتح الفم. وهنا يجب أن يعرف المرء أن فخذ الثور في شكله الهيروغليفي يذكر بالقادوم، الذي يمثل حقيقية آلة فتح الفم، وأيضا يستخدم في المنظرين التاليين ٢٦ و٢٧ (مفقودان في القبر ١٨٣). ويظهر القادم أيضًا في نموذج آلات فتح الفم، التي وجدت في القبور، ويطابق الآلة msḫ.tjw "فخذ" التي ذكرت في متنى الأهرام ١٣ – ١٤:

فتح حورس فم پپي بمثل،

ما فتح به فم أوزوريس:

بالمعدن الذي جاء من ست،

بالفخذ (msḫ.tjw) من المعدن الذي فُتح فم الآلهة به.

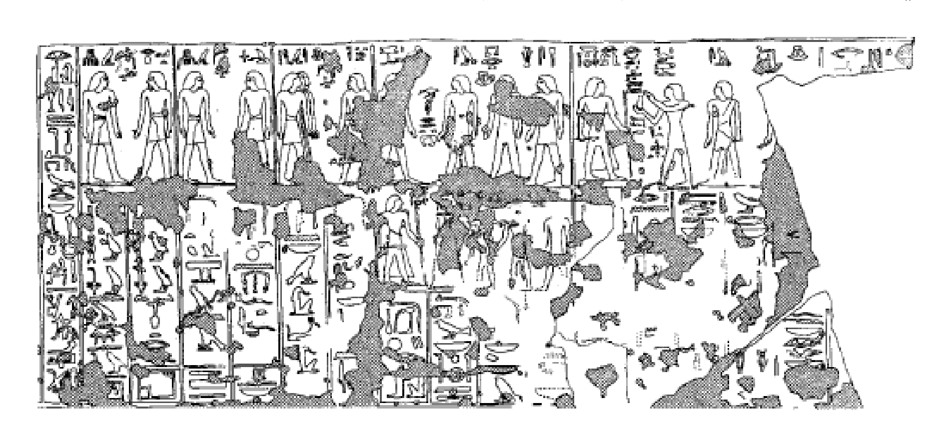
وتسمى كلمة msḫ-tjw في علم الفلك المصري أيضًا صورة النجم "الدب الأكبر" (Ursus Maior)، الذي يشبه "القادوم" وفخذ الثور بالهيروغليفية[٣٦].

وينتمي الذبح أيضًا لفتح الفم، وهو يبدأ بالمنظر ٢٣ وينتهي بالمنظر ٢٧. والآن يمكننا أن نلقي نظرة شاملة على مناظر حائط المدخل الأيسر

وسنجد أنها تضم تتابع "النوم"، الذي ينظر فيه كاهن سم إلى الأب (٩ – ١٢) وتتابع العمال (١٣ – ١٨) وتتابع فتح الفم (٢٣ – ٢٧)، ويوجد منظر تغيير الملابس كفاصل بينهما.

التتابع الثالث: تستمر الشعيرة على الحائط الخلفي الأيمن. وفي المنظر ٢٨ يقف إمي – خنت وكاهن يسمى Irj-pat و"الأمير الوارث" الكاهن المسمى ثانية في (دور الابن) في مواجهة بعضهما البعض. والترتيل هنا ليس له أي معنى وقد أبعدت من منظر فتح الفم (كما اتضح بعد ذلك): "إني أضربه من أجل أمه، حتى تبكي من أجله. إي اضربه من أجل قرينته". والمنظر ٢٩ هو إعادة للمنظر ١٧، فمرة أخرى يقول إمي – خنت للـــ "واقف خلف حورس": "إيزيس، اذهبي إلى حورس، حتى يحتضن أباه!" ويكرر المنظر ٣٠ المنظر ١٦: ويقول سم مرة أخرى للعمال "أنا حورس وست. ولا أسمح لك أن تجعل رأس أبي بيضاء". والمنظر ٣١ منظر مزدوج. ويدور الجزء الأول حول "العثور على < الابن الذي يحب > الذي يوجد في الخارج" ويدور الجزء الثاني حول "إدخال < الابن الذي يحب > داخل القبر". وهنا يرى المرء سم وكيف أنه يأخذ بيد "الابن الذي يحب" السائر أمامه ويقوده إلى القبر، وخلف الاثنين يقف الكاهن المرتل، وخلف القبر يوجـــد التمثال، الذي يكون موجودا في كل المناظر. وفي أثناء ذلك يتم ترتيـــل: "يا أيها المتوفى ن ن، سأحضر لك ابنك، حتى يفتح لك فمك!" وفي المنظر ٣٢ يظهر "الابن المحب" كفاتح للفم والعينين: " إتمام فتح الفم والعينين أولاً بالآلة Ḏdft، ثم بعد ذلك بإصبع إلكترون". وفي أثناء ذلك يرتل الكاهن المرتل" يا أيها المتوفى، لقد ركبت لك

فمك! امسح هذا الفم لأبيك ن ن في اسمك < سوكر > إلخ". أما باقي مناظر هذا التتابع فقد فقدت في نصوص الموتى ١٨٣، وهنا كان المفروض أن يأتي المنظر ٣٣ "فتح الفم بالخنصر (الإصبع الأصغر) وفيه يقوم سم – مثل المنظر ١٤ – بلمس فم التمثال بالخنصر [٣٧]. وفي المناظر ٣٤ – ٣٩ و٤١ يناول التمثال أشياء مختلفة يجب أن يكون لها تأثير "محيي وفاتح للفم": يقول الكاهن المرتل في أثناء مناولة "nemes": (منظـــر ٣٤)



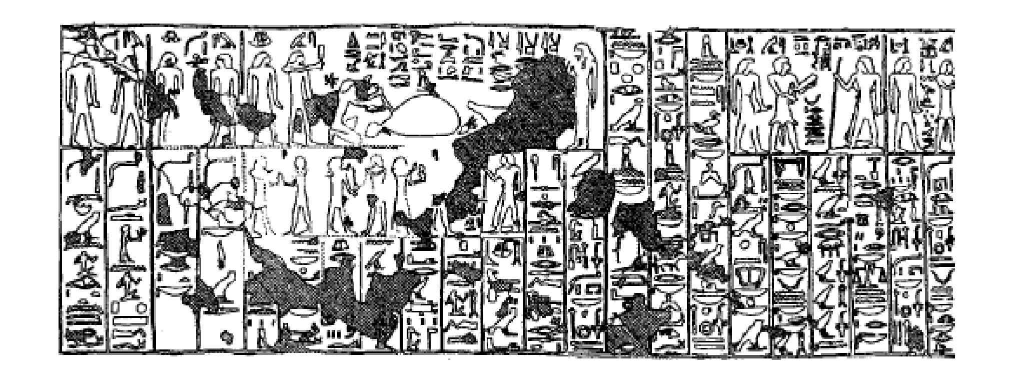
صورة رقم ٥٨

مناظر شعيرة فتح الفم في قبر نبسومينو: اشتراك كاهن – سم – ريف، مناولة فتح الفم

"أمسح لك فمك، أفتح لك عينيك!" أربع حبات من "ᶜab.t" (٣٥ و٣٦) يقال معها "مسح الفم والعينين. فتح الفم والعينين، كل واحدة مرتين" والآلة psš-Ꞩꜣf نوع من سكين حجر الصوان (٣٧) تصاحبها الكلمات "لقد فتحت لك فمك بالـــ Psš-Ꞩꜣf، التي يفتح بها فم كل إله وإلهة "، وحبات عنب النبيذ (٣٨):

"يا أيها المتوفى ن، خذ لك عين حورس! امسك بها! وعندما تمسكها لن يكون هذا مؤقتًا" وريشة نعامة (٣٩): "خذ لك عين حورس! فوجهك لن يكون خاليًا منها!" وآنية ماء (٤١): "خذ لك عين حورس! واتحد مع الماء الموجود فيه"، هبات رمزية لن تطعم الميت، ولكن يجب أن تفتح لتمثاله الفم والعين.

أما آخر تتابع المناظر فيوجد على حائط المدخل الأيمن (الحائط الشرقي، الجزء الشمالي)، ويبدأ بالمنظر النادر ٤٠، وهو تكرار للمنظر ٢٠ مع ترتيل "لقد أنقذت عين حورس من فمه. وفصلت فخذه! لقد تمنيت لك عين حورس هذه، حتى تكون بها "روحا"، تلمح إلى فراء النمر لكاهن سم وإلى قربان الفخذ التالي (منظر ٢٥ = ٤٥). وأيضًا في المناظر التالية تتكرر مرة أخرى أحداث من التتابع الثاني الموجودة على الجزء الجنوبي للحائط الشرقي. أما جوهر الشعيرة، فتح الفم بفخذ الثور المذبوح الطازج، فيتم مرتين، وهو يطابق بلا شك قصد صاحب القبر، أن يوجد هذان التتابعان المهمان للمناظر على الحائط الشرقي على يمين ويسار المدخل. وكفرادى يتطابق: رقم ٢٠ (الفاصل) = رقم ٤٠، ورقم ٢٣ (منظر الذبح) = رقم ٤٣، ورقم ٢٤ (تسليم القلب والفخذ) = ٤٤، ورقم ٢٥ (تسليم الفخذ) = رقم ٤٥، ورقم ٢٦ / ٢٧ (فتح الفم بالقادوم) = رقم ٤٦ . وعلى الناحية الجنوبية يسبق هذا التتابع الرئيسي تتابع كاهن سم النائم وحواره مع العمال. وعلى الناحية الشمالية يتبعه المناظر التي تختم الشعيرة في الصياغة، وهذا هو المنظر ٥٥ الذي يظهر فيه سم يدهن التمثال بأن يلمس بسبابة اليد اليمنى فمه، ومع هذا يرتل المتن التالي



منظر رقم ٥٩ أ

مناظر شعيرة فتح الفم في قبر نبسومينو: الذبح الثاني وفتح الفم

(في صياغة طقوس الموتى على بردية من العصر المتأخر[٣٨]، وفي القبر ١٨٣ وجدت الأبيات الثلاثة الأولى على حالها):

يا أوزوريس ن لقد ولدتك أمك اليوم!

لقد صنعت كواحد يعرف، ما لم يجب أن يعرف.

وجب على رأس مجمع التاسوع الكبير شفاك،

فقد ربط لك رأسك بعظمك.

ثم تحدث إليك، وسمع التاسوع الكبير

بين الأحياء في ذلك اليوم.

فليكن جب رحيما بك

و يعطيك رأسك و يضم أعضاءك

و ليكن حورس رحيما بك

و يعطيك رأسك

و يجمع أعضاءك حتى تدوم أنت

فلتستقبله، وقرينك، إلهك

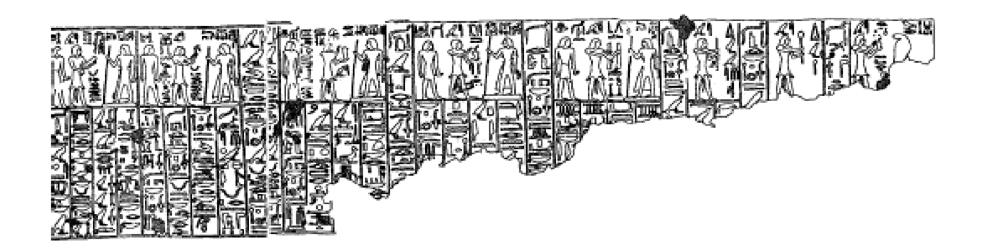
فليكن قرينك رحيما بك

و ليكن الإله بك رحيما ً

حتى يكون قرينك أمامك

و إلهك وراءك

لتستقبل رأسك أنت



صورة رقم ٥٩ ب

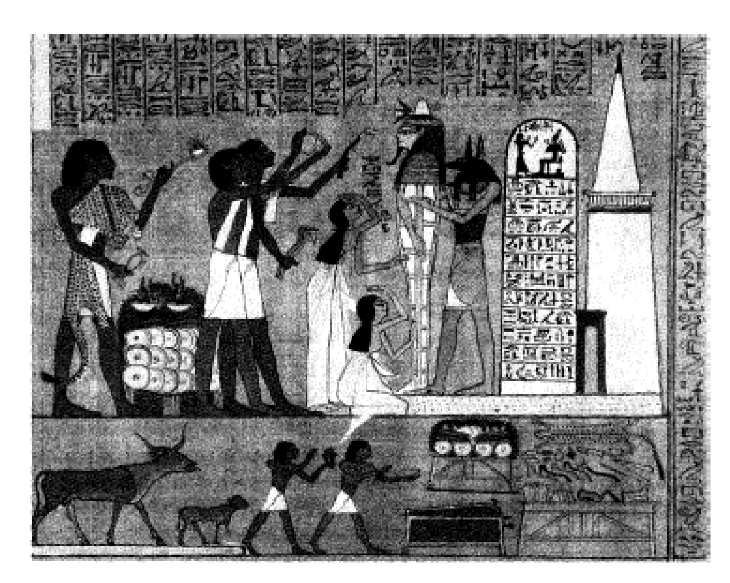
مناظر شعيرة فتح الفم في قبر نبسومينو: تنصيب التمثال

وبهذا يكون التمثال قد "ولد"، بالضبط مثلما يولد الطفل البشري أو الإلهي، وبالتحديد مع قرينه "Ka" الخاص به، الذي يتشكل تبعًا للتصور المصري في الوقت نفسه مع الجنين في رحم الأم، ويخرج معه من الرحم. والدهان بالمراهم يؤثر موحدًا للأعضاء، والتأثير الكلي لشعيرة التحنيط موجودة في هذه الإشارة، التي يؤديها كاهن سم بسبابته. وبعد الدهان بالمراهم يتم التطهير بالبخور (منظر ٤٧)، ودائمًا ما يرتل مع هذا متن تقليدي مصاحب من خارج هذه الشعيرة. وختاما يتم إعطاء التمثال رداءً وصولجانًا وهراوة (منظر ٥٧). وفي القبر ١٨٣ يأتي التبخير أمام الثعبان في النهاية (منظر

٥٩). ويمكننا الآن أن نجمل بناء الشعيرة كلها بالشكل التالي:

التتابع الأول	**التتابع الثاني**	**التتابع الثالث**	**التتابع الرابع**
الحائط الغربي جنوبًا	الحائط الشرقي جنوبًا	الحائط الغربي شمالاً	الحائط الشرقي شمالاً
الافتتاح: أ) مدخل القبر، الدخول ب) التطهير بالإراقة والتبخير	أ) الإحياء (نوم سم) ب) التعامل مع التمثال (منظر العمال) ج) فتح الفم الأول مع الذبح	فتح الفم بأشياء مختلفة	أ) فتح الفم الثاني بالذبح (=11C) ب) "تنصيب" التمثال بالدهان والثياب وعلامات الشرف

وفي بعض القبور يتبع فتح الفم الفعلي هذا إتمام قربان الطعام، الذي يمثل شعيرة بمفردها مع تبخير وإراقة في البداية، وأيضًا نشيد يتكرر لإله الشمس، سوف نعود إليه بعد ذلك.



صورة رقم ٦٠

شعائر على مدخل قبر. في الأعلى: النواح على الميت وفتح فم المومياء الموجودة أمام مدخل القبر. في الأسفل: البقرة النائحة وعجلها الذي أخذ منه الرجل الأمامية. كاهنان يهرعان بالقلب والفخذ إلى المومياءكتاب الموتى حونفر– المتحف البريطاني – ١٢٨٠ قبل الميلاد تقريبًا

ب) إيقاف المومياء "أمام رع"

وتتم أيضًا شعيرة فتح الفم أيضًا على مومياء صاحب القبر ومومياء زوجته في الساحة الأمامية، وهنا يركز على شعائر أساسية. وتظهر النقوش الملحقة بوضوح، كيفية تنصيب المومياء:

يوم الجنازة في أثناء السير بحرية إلى قبره.

إتمام فتح الفم على (التمثال) في بيت الذهب،

المقام على أرض الصحراء،

والوجه متجه إلى الجنوب،

ويرسل أشعته على الأرض في يوم الإلباس (التنصيب)[٣٩]

تبخير وإراقة للمتوفى ن ن ،

لفتح فم تمثال المتوفى ن ن ،

بحيث يولي وجهه جنوبا على رمال الصحراء

لتسطع على الأرض في يوم الإلباس[٤٠]

ويتم فتح الفم للمتوفى ن ن المبرأ

و وجهه متجه إلى الجنوب... إلى صحراء الرمال

ليشع على الأرض

في يوم الإلباس... حوله(٤١)

ومتن إتمام فتح الفم،

لتمثال أوزوريس، كاتب الملك حونفر Hunefer

بحيث وجه وجهه إلى الجنوب على رمال الصحراء وراءها

للترتيل بواسطة الكاهن المرتل

بينما يطوف كاهن سم حوله أربع مرات(٤٢)

وتوجيه الوجه إلى الجنوب له معنى بالطبع، وهو أن المومياء والتمثال ينصبان في وقت الظهر مواجهين للشمس الموجودة في الجنوب. وحيث إن الموكب يبدأ في الصباح الباكر في ساحة التحنيط، فيمكننا الافتراض أن الموكب يصل إلى القبر في الساعة الثانية عشرة ظهرًا. ومعنى هذا التنصيب هو

النظر إلى تنوير و"شحن" المومياء (أو التمثال) في ضوء الشمس.

وعلى هذا فإنه يؤكد أيضًا في متون الموتى، على أن المومياء يجب أن تنصب أمام مدخل القبر "أمام" أو "من أجل" رع[٤٣]. وتظهر العبارات الملائمة في الوقت نفسه مثل الصور: وفي نهاية الأسرة الثامنة عشرة (١٣٠٠ قبل الميلاد تقريبًا). وأول ذكر لها يوجد في أغنية عازف القيثارة في قبر أبي الإله نفر حوتب من عصر آي Eje:

المرء ينصب مومياواتهم أمام رع

وأهلهم ينوحون بلا انقطاع

ويحل الموت، في وقته المحدد

شاي Schai **(المصير، العمر) يعد أيامه**[٤٤]

ويتمني الميت لنفسه في قبر طيبة رقم ٢٢٤، وأيضًا يشابهه في هذا قبر الوزير باسر (رقم ١٠٦) من بدايات عصر الرعامسة:

فلينصب المرء موميائي الشريفة أمام محيا رع

وتنظم قرابين وافرة على مدخل قبريي

عندئذ سوف يقول الموجودون في البلد البعيد:

"انظروا المتوفى ن الممدوح "[٤٥]

ويتم التأكيد دائمًا على الاتصال بإله الشمس، فالمومياء تنصب "أمام" أو "من أجل" رع، والمدخل هو مكان هذا الحدث، وغالبًا تسمى ساحة القبر ب (wsḫ.t):

نصبت مومياءك من أجل رع،

في الساحة الأمامية لقبرك[٤٦]

ويحضرون لك نبيذ الواحة الداخلة

وابنك يرش الماء[٤٧].

ويربط نص موجود في قبرين من نهاية القرن الثالث عشر هذه الشعيرة بمحكمة الموتى في إشارة واضحة:

نصبت مومياءك من أجل رع

في ساحة قبرك

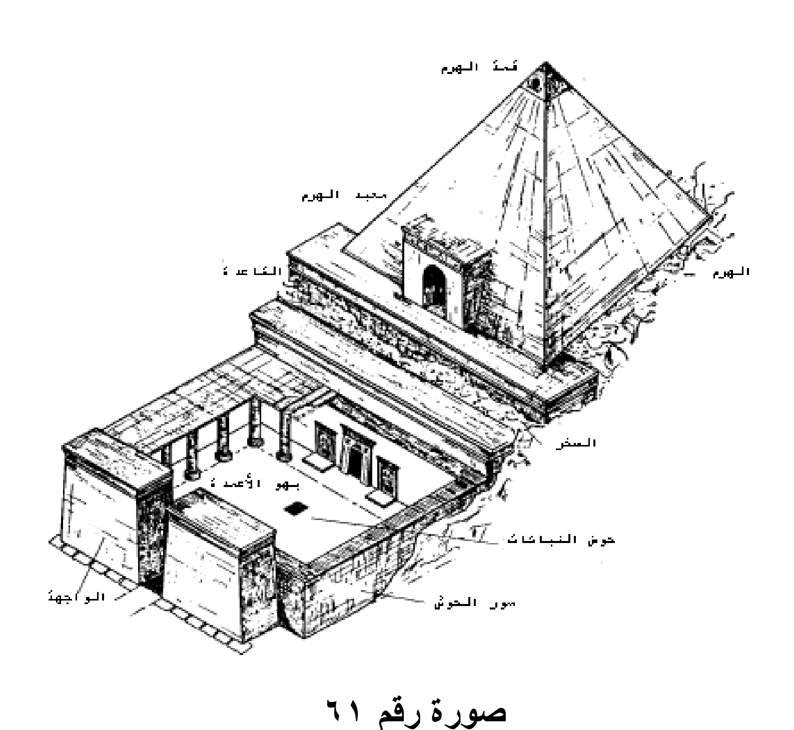
حتى تكون على ميزان الجبانة

ولتظهر كمبرأ[٤٨]

وهنا يؤخذ تنصيب المومياء في ساحة القبر كدافع لإخراج محكمة الموتى، التي ربما وجدت في تراتيل الفصل ١٢٥ من كتاب الموتى. وقد تناولنا في الفصل الثاني عشر مثل هذا الإخراج الترتيلي لمحكمة الموتى في الدولة الوسطى، الذي حدث أنذاك في إطار نهاية التحنيط. وفي هذا الإطار سوف يبقى لمحكمة الموتى غالبًا مكان حتى نهاية التاريخ المصري؛ وحتى پورفيريوس يذكر التأكيد التقليدي للبراءة في إطار التحنيط (صفحة ١٤٤ وما بعدها). وهو يدَّعى من ناحية أخرى أيضًا أن إله الشمس يستدعى ليكون شاهدًا، وأن الشعيرة تتم غالبًا في الهواء الطلق. أما ديودور فيقول في وصفه لمحكمة الموتى إنها تعقد أيضًا في الهواء الطلق، وإن زمنها يكون قبل الدفن مباشرة. وإذا لم يظهر مدعٍ أو إذا برئ الميت، فيمكنه أن يدفن وسط مديح عام. وإذا ثبت عكس ذلك وأنه غير كريم، فيرفض دفنه، وتعاد المومياء إلى الأسرة. وفي ضوء هذه الشهادة يكون هذا له معنى تام، أن نفترض إخراجا علنيا لمحكمة الموتى في وجود جماعة المشيعين، وقبل الدفن النهائي مباشرة. وهنا لا يدور الأمر غالبًا حول إبدال، ولكن حول تكرار تبرئة الميت في إطار شعيرة التحنيط. ولقد تأكد لنا، في الفصل الثالث (صفحة ١١١) أن مبدأ العلنية لفكرة محكمة الموتى هو مبدأ أساسي.

وكما رأينا، تكون الساحة الأمامية للقبر مكانا لهذه الأحداث، وإذا نظر المرء إلى تطور القبور التذكارية في الدولة الحديثة، فيمكنه أن يتأكد من وجود تطابق زمني مذهل. وبالضبط في نفس وقت ظهور هذه العبارات لتنصيب المومياء وعرض الشعائر على مدخل القبر، وفي نهاية الأسرة الثامنة عشرة، تغير شكل الساحة الأمامية للقبر (٤٩)، فقد حددت من كل النواحي بسور عال يعزلها عن العالم الخارجي، وفي أحيان ليست بالقليلة حددت بوضع دعائم، وزينت الواجهات والشواهد كأماكن دينية. وقبر أمـنـمـوپـي – الذي أخذناه كنقطة انطلاق لمشاهدتنا لشعيرة الدفن – هو خير مثال لذلك، ففيه هبطت الساحة؛ ويدخل المرء إليه من خلال درج ينزل بنا من الشرق. ومن الناحية الجنوبية والشرقية والشمالية تحاط الساحة بدعائم، وتزين في الناحية الجنوبية بأعمدة نصف دائرية على هيئة تماثيل لصاحب القبر في شكل مومياء، ومثلها مثل دعائم الناحيتين الأخريين الباقيتين، اللتين ستظهران بلا شك عند الانتهاء من أعمال التنقيب.

وقد تحقق هنا منظر تنصيب المومياء في الساحة الأمامية أمام رع معماريا أيضا. كما توجد أمام القبر رقم ١٨٣ الذي أخذناه كنموذج لإعادة بناء شعيرة فتح الفم ساحة أمامية جهزت بصورة غنية. ويدخل المرء إلى الساحة الأمامية من ساحة ثانية عبر بوابة ضخمة. وتحاط الساحة من كل النواحي، وأيضًا من الناحية الغربية بدعائم تزين ناحيتها المواجهة للساحة بأشكال لصاحب القبر. وتعلو أشكال مماثلة واجهة مدخل الساحة العرضية (بشعيرة فتح الفم)، كما تعلو في الغرفة العرضية الممر إلى الغرفة الطولية.



صورة رقم ٦١

قبر في طيبة في عصر الرعامسة بهرم وساحة أمامية مغلقة

هذا التحول في عمارة القبر يعطينا إشارة مهمة إلى أنه بالانتقال من الأسرة الثامنة عشرة إلى الأسرة التاسعة عشرة ، لم يتغير العرض التقليدي لشعيرة الدفن فقط، بل إن الشعيرة نفسها تغيرت أيضًا. وربما نصبت المومياء منذ زمن طويل أو على الأقل منذ بدء الدولة الحديثة قبل الدفن على مدخل القبر؛ وهذا لا يمكننا معرفته، لأن العروض لا تعيد إتمام الشعائر بالفعل، ولكنها نوع من تذكر صور الأوقات الأصلية. والآن يكتسب هذا الفصل من الأحداث أهمية كبيرة، بحيث إن العمارة تراعيها وتجهز له مكان عرض مناسبًا للعبادة. وهنا يتوقف الأمر بالدرجة الأولى على الاتصال مع ضوء الشمس. وهذا يظهر من الموضع الذي سقناه آنفا، وهو يصف تنصيب المومياء أو التمثال "والوجه إلى الجنوب"، ويؤكد عليه أيضًا في متون الموتى، التي تدل في هذه المناظر لفتح الفم على القبر:

فلتقف على رمل رستاو

فلتحيى، عندما تشرق الشمس عليك

لإتمام تطهيرك(٥٠)

فُتِحَ فمك، وطُهرت أعضاؤك

أمام رع عند شروقه

فليجلك، وليأمر، حتى تصير شابًا

حتى تحيا بين الآلهة!(٥١)

ولقد كانت الدولة الحديثة عصر ازدهار خاص لعبادة الشمس بلغت قمتها في نهاية الأسرة الثامنة عشرة وبدايات الأسرة التاسعة عشرة، وفيها اكتسبت عبادة الشمس لديانة الموتى أهمية كبرى، فقد صور أصحاب القبور أنفسهم بحب على الحوائط الجنوبية لمدخل القبر، وهم يخرجون من القبور محيين شمس الصباح بنشيد، وعلى الحائط المواجه يعودون إلى القبر ثانية بنشيد

لشمس الليل أو لأوزوريس[٥٢]. وهكذا عُبر عن فكرة "الخروج في النهار" في زخرفة القبر وارتباطها بإله الشمس. كما عرضت شواهد على الواجهة بأناشيد الشمس وعروض شعيرة فتح الفم[٥٣]. وقبر أمنموپـي هو خير مثال لذلك، فالقبر ليس له فقط ثلاثة شواهد على الواجهة، واثنان على الناحية الجنوبية مع أناشيد الشمس، وشاهد على الناحية الشمالية بأناشيد أوزوريس، ولكن زينت الناحية الجنوبية للواجهة أيضا بعرض لإله الشمس ونشيد كبير للشمس[٥٤]. ويوجد لمنظر صحبة الميت مع إله الشمس – الذي لعب دورًا كبيرًا في نصوص تجلي الزمن – مماثلة أيقونية ومعمارية، أما مثيله الشعائري فيوجد في شعيرة تنصيب المومياء "أمام رع".

وإلى هذا ينتمي أيضًا نصب الشواهد بأناشيد الشمس وعروض شعيرة فتح الفم في الساحة الأمامية أمام واجهة القبر، كما نقابلها بداية في عصر أمنحوتب الثالث. والجماعة الموجودة مع إله الشمس، التي لعبت دورًا كبيرًا في نصوص التجلي، لها مقابل عبادي في هذه الشعيرة. فشعيرة تنصيب المومياء أمام مدخل القبر تلائم إذن وباقتدار الوقت، الذي ذكرت وعرضت فيه للمرة الأولى.

ومن ناحية أخرى يريد المرء أيضًا أن يربط هذه الشعيرة بتقليد يعود إلى نصوص الأهرام. وأخيرا فإن شعيرة فتح الفم تعود بالتأكيد إلى هذا الوقت. وفي نصوص الأهرام كان المتن ٢٢٢ يلائم – هو قبل كل شيء وفي أحسن الأحوال– أطر شعيرة مقارنة. فهنا أيضًا يواجه الميت الشمس غالبًا في شكل تمثاله أو تابوته أو مومياءه. ولقد نشأ هذا المتن من الطقوس التي نقلنا منها المتون ٢١٣ – ٢١٦ في الفصل الخامس. وسوف أورده أنا هنا في صياغة

ظهرت في قبر من الأسرة الثامنة عشرة، ومنه يصبح واضحًا أنه كان مستخدما في هذا الوقت في العبادة أيضًا:

فلتستيقظ عليه (أنت)، هذا البلد

الذي يخرج منه أتوم

المخاط الذي يخرج من خپر

قم واعل عليه

بحيث يراك أبوك

و بحيث يراك رع.

ويتجه المقطع التالى إلى إله الشمس الذي يُقدم إلى الميت المسجى أمامه:

لقد جاء إليك، فأنت أبوه

لقد جاء إليك يا رع

لقد جاء إليك، فأنت أبوه

لقد جاء إليك يـا نـد ي Ndj (٥٥)

لقد جاء إليك، فأنت أبوه

لقد جاء إليك دندن Dndn (٥٦)

لقد جاء إليك، فأنت أبوه

لقد جاء إليك، أيها الثور البري الكبير

لقد جاء إليك، فأنت أبوه

لقد جاء إليك، يا طوف حزمة البوص الكبير

لقد جاء إليك، فأنت أبوه

لقد جاء إليك يا مدعم

لقد جاء إليك، فأنت أبوه

لقد جاء إليك، يا ذا الأسنان الحادة

فلتأمر أن يمسك المتوفى ن ن هذا سماءه!(٥٧)

فلتأمر حتى يسيطر المتوفى على الأقواس التسعة ويكمل التاسوع

فلتأخذ عصي رعاة المتوفى في يدك (ك) هبة الإله

و لتأخذ مصر السفلى والعليا

وتخاطب الفقرات التالية الميت ثانية، وتصف اشتراكه في مسار الشمس. وتصف الفقرة الأولى جماعته مع إله الشمس عند الشروق ورحلة النهار عبر السماء، وتصف الثانية الاشتراك في رحلة الليل للشمس عبر العالم السفلي:

فلتتخلص من نجاستك من أجل آتوم في هليوبوليس

فلتهبط معه وتحل وثاق ناونيت

ولتجلس على عرش نوي Nui

ولتنشأ مع آتوم

ولتصعد مع آتوم

ولتشرق مع آتوم

ولتُحل وثاقك

وليكن رأسك ملكًا للسيدة في هليوبوليس[٥٨]

فلتصعد ولتعبد طريقك في عظام شو

ولتستقبلك ذراعا نوت

ولتطهر نفسك في بلاد النور

ولتتخلص من نجاستك في بحيرات شو

ولتصعد ولتهبط

ولتصعد مع رع

ولتجمع[٥٩] نفسك مع نيدي

فلتصعد ولتهبط

ولتصعد مع رع

ولتبحر بطوف حزمة البوص

فلتصعد ولتهبط

فلتصعد مع نفتيس

ولتجمع[٦٠] لك مركب المساء

فلتصعد ولتهبط

ولتصعد مع إيزيس

ولتشرق مع مركب الصباح

ولتكن لك سيطرة على جسدك، ولا شيء يمنعك

ولتُو ُلد مثل رع

ولتحمل في حمل مثل حمل تحوت(٦١)

وطهر نفسك لنفسك في إقليم الغرب

واستقبل طهارتك في إقليم هليوبوليتان عند آتوم

أنشيء لنفسك، وارتفع لنفسك

ولتكن خيرًا ونقيًا

في احتضانك لأبيك رع – آتوم

يا آتوم احتويه فيك

في احتضانك له مع قرينه

وابنك هو جسدك في خلود(٦٢)

والتغيير الذي نحن بصدده لصياغة متن الأهرام ٢٢٢ ليس تغييرا ثانويا، فاسم الإله ست أبدل دائمًا بأسماء آلهة أخرى، فقد أبدل في ٢٠٤ A و٢٠٥ B باسم حورس (٢٤ و٣٠)، وفي ٢١١ B باسم تحوت (٦٢)، أما الكلمات النادرة مثل "خُسِف snk"، فقد أبدلت بكلمات معروفة، مثل "يتجمع s3q"، ولقد اختصرت آلهة الابتهالات الثمانية إلى سبعة بعد حذف Pndn، كما أصبح النص أكثر حداثة، وهو ما يتواءم مع فهم الدولة الحديثة، ونتيجة لهذا التغيير اصبح من الممكن أن يُدرج كنص للدولة الحديثة، وكشهادة ليس فقط لتقليد قديم جدًا ولكن لتقليد ظل حيا.

وهناك الكثير الذي يؤكد أننا نرى في طقس تنصيب المومياء هذا أمام رع، وفي ضوء الشمس وفي إتمام شعيرة فتح الفم، أصل شعيرة لعبت دورًا كبيرًا في عبادة المعبد في العصر المتأخر. هذه الشعيرة اسمها "الاتحاد مع الشمس "(hnm-jtn) وتتكون من موكب يحمل فيه التمثال لمناسبة خاصة إلى سطح المعبد ويترك في ضوء الشمس[٦٣]. وهنا يبدو الأمر كما لو أن سطوع ضوء الشمس على التمثال يتم بدلا من شعيرة فتح الفم وتولي وظيفة التقديس والإحياء. ويظهر بوضوح في تاريخ هذا الإرث الممتد إلى أكثر من ثلاثة آلاف عام القوى المميزة، التي انبعثت أولاً من عبادة الموتى الملكية إلى العامة ثم بعد ذلك إلى عبادة الآلهة في المعبد.

وتنصيب المومياء أمام رع وإشعاعها منه كان مهمًا، بل أساسيا كشعيرة، بغض النظر عن بقية الشعائر، التي تتم بعد ذلك على المومياء المنصبة.

وهذه الشعائر تتكون من مناظر التطهير، التي عرضت كثيرًا في القبور، وخلالها ترش المومياء بالماء من أوعية Nemset (صورة ٢٤). وفي قبر طيبة رقم ٢٣ يوجد متن للموتى عليه كاهن سم والحزانى، وصفت هذه الشعائر بإسهاب:

فلتقف على رمل رستاو

فلتُحيا عندما تسطع عليك الشمس

وليتم تطهيرك كخدمة يومية

وليطهرك نون

وليأت لك الماء البارد من إلفنتين

ولتحيا بأوعية Nemset

وخذ لك البخور

واستقبل نطرون!

ولتطهرك كلمات الإله[٦٤]

وليفتح فمك بإزميل بتاح

ولتفتح لك عيناك

ولتأت إليك احتياجات نبيل[٦٥]

حتى تتم أعمالها لك

وليأت إليك الكاهن المرتل بلفائف كتابه

وكاهن "سم" بمتون تجلياته

ولتعط لك أعمال النجارة على يد بتاح

وبالتحديد الصندوق بآلاته[٦٦]

وليضع أنوبيس ذراعيه عليك

وليريق لك كاهن jwn–mw.t=f[٦٧]

وليأت إليك طائرا الحزن (نائحتان في دور إيزيس ونفتيس)

ويعاقبان أعداءك

وكاهن sa–mer=ef يقف أمام القبر خلفك

وليأت لك قماش الخيوط الأربعة التي نسجتها نايت

وليصعد قلبك jb إلى مكانه

وليكن قلبك ḥꜣtj كما كان

وليجلى جسدك، وتصبح روحك إلهية

ولتأنس بالإله في السماء

والسماء ملك لروحك

والعالم السفلي ملك لجثمانك

والكتان لمومیائك

والهواء على أنفك، حتى لا تختنق

ولتجدد نفسك يوميًا

وتأخذ كل شكل تريده

ولتظهر كروح حية

ج) قربان من القلب والفخذ

وتبدأ الشعيرة المركزية لفتح الفم بقربان، سوف نتناوله فيما يلي عن قرب. وتتضمن الشعيرة منظر قربان شديد الوحشية عرض أولاً بعد عصر العمارنة في قبور وبرديات كتاب الموتى (انظر صورة ٦٠)، وهنا يتم فصل الساق الأمامية لعجل حي، بينما تقف أمه خلفه تنوح على عجلها برأس مرتفعة ولسان ممتد. ويُهرع كاهن بالساق المفصولة بخطوات سريعة إلى المومياء: ويبدو أن الأمر يتوقف على أن تقدم قطعة اللحم للمومياء وهى دافئة حية. وأحيانًا يتم عرض ذبح آخر، ويُهرع كاهن آخر بالقلب إلى المومياء.

وقد ألحق بهذا المنظر في قبرين كتابة، يبدو منها أن هذه الشعيرة لا تقوم على لحم القربان الدافئ الحي فقط وإنما على خوار الأم النائحة أيضا:

المتن مما تقوله البقرة:

أبكي عليك، أيها المحبوب الغالي!

البقرة حزينة (على) قبرك،

و قلبها حزين على سيدها[٦٨]

والاثنان، اللحم الطازج وأيضًا خوار البقرة النائحة، الذي يفسر كحزن على صاحب القبر يجب أن يكون لهما تأثير فتح فم محي على المومياء.

ومن ضمن مناظر شعائر فتح فم التمثال يتكرر منظر تسليم القلب والفخذ مرتين[٦٩]. وفي كل مرة يتبع منظر تسليم القلب والفخذ المنظر الأساسي للشعيرة كلها، "فتح الفم" وما ينتمي إليه من آلات النجارين. والنصوص المنتمية للشعيرة المهجورة قاتمة، ولكنها تعطي إشارات واضحة إلى أهمية منظر الذبح الذي لا يخدم في الإطعام، ولكن في إحياء التمثال. وكما هى العادة يفسر ذبح الحيوانات كعقوبة للأعداء، وهنا تقول عارضة دور إيزيس لبقرة القربان، التي تمثل غالبًا ست، في أذنها، إن الحكم قد أعجبه، وهذه إشارة لذلك المنظر في بيت أمير هليوبوليس، عندما حاول ست أن يدافع عن نفسه أمام الآلهة، وأن يبعد الذنب إلى ضحيته، وأنه يتحدث عن مسألة حياة أو موت (متن الأهرام ٤٧٧ قارن صفحة ١٢٤ وما بعدها).

منظر ٢٣ = ٤٣:

كاهن – سم: يضع يده على البقرة المذكرة من مصر العليا

الذابح: ينزل إليها ويقطع فخذها وينتزع قلبها

ترتيل في أذنه من خلال "التقديس الكبير" (إيزيس كنائحة):

"شفتك هي التي فعلت بك هذا بسبب ذكاء فمك!"

و إحضار ماعز؛ وفصل رأسها. وإحضار إوزة وفصل رأسها

ويقال للعدو المتجسد في الذبيحة، إنه سينطق الحكم بنفسه. وهذا ما جاء في المتن ٤٧٧ من نصوص الأهرام:

فكر يا ست في هذا...

عندما قلت يا ست: "لم أفعل هذا"

... عندما قلت يا ست:

"إنه هو الذي تحداني"

...عندما قلت يا ست

"إنه هو الذي اقترب مني"...

وبمثل هذه الأقوال أبعد ست العقوبة عن نفسه غالبًا، وأيضًا في شعائر خوياك لمعبد أوزوريس في دندرة تقول إحدى النائحتين للذبيحة:

فمك، فمك هو الذي،

شفتاك، شفتاك هما اللتان،

فمك هو الذي فعل بك هذا،

شفتاك هما اللتان فعلتا هذا بك! (٧٠)

ويتبع ذلك في شعيرة فتح الفم:

ترتيل من الكاهن المرتل: لقد أمسكت بهم وأحضرت لك أعداءك

حتى يوضع (ست) أسفلك، وذراعه فوق رأسه

(في لعب بالكلمات يدل على الثور ngʒ): لقد ذبحه لك آتوم (ngʒ)

(للماعز ^{c}r): لا تقتربي (^{c}r) من ذلك الإله (= المتوفى ن ن)

وفي المنظر التالي يُعطى كاهنان الفخذ والقلب، يجب عليهما أن يسرعا إلى التمثال. وبهذا يصبح واضحًا أن الأمر يدور حول منظر العجل، الذي تلعب فيه سرعة الإحضار دورًا كبيرًا:

منظر ٢٤ = ٤٤:

الذابح: الفخذ للكاهن المرتل، والقلب لكاهن سم

و القلب إذن في يد كاهن سم، والفخذ في يد الكاهن المرتل

يهُرعان مسرعين بهما (٧١). ويضعان الفخذ والقلب أمام المتوفى ن ن

ترتيل: خذ لك فخذ، عين حورس!

لقد أحضرت لك القلب، الذي كان موجودًا فيه (ست)

و لا تقترب من ذلك الإله!

لقد أحضرتلك ماعزًا، ورأسها مفصول

لقد أحضرت لك إوزة، ورأسها مفصول

والمنظر التالي يوضح تمامًا، مغزى شعيرة القربان هذه، ففخذ الثور المفصولة المسرع بها سوف توضع أمام وجه التمثال حتى تفتح قوة الحياة المتدفقة من الفخذ الذي ما زال دافئا الفم والعينين، وهذا يعني إحياء التمثال. وهنا مرة أخرى يلعب بالكلمات على ست بالحديث في صيغة الضمير الغائب وعدم ذكر الاسم، الذي نستنتج معناه من منظر عجل البقرة[٧٢]:

منظر ٢٥ = ٤٥

كاهن سم والكاهن المرتل:

أخذ الفخذ، وفتح الفم والعينين

ترتيل: يا أيها المتوفى ن ن، لقد جئت لأبحث عنك (لأحتضنك)

أنا حورس وركبت لك فمك

أنا ابنك المحبوب، وفتحت لك فمك

و كيف أنه هـُزِم (ست، بقرة القربان) عند أمه، التي تبكي عليه

وكم هو مهزوم عند زوجته

مثل ḥng(*) (كلمة غير معروفة) هو فمك!

لقد واءمت لك فمك على عظامك

يا أيها المتوفى ن ن! لقد فتحت لك فمك بالفخذ – عين حورس!

ولقد ذُكر أيضًا قربان القلب والفخذ في متون موتى الدولة الوسطى. ومن هذا يتضح، أن المسألة لا تتعلق بشعيرة في سياق إحياء شعائر أو تمثال

(*) ربما تعنى هذه الكلمة "حنك"، التي مازلنا نستخدمها حتى الآن في مصر. (المترجم)

فقط، وإنما بمعنى أكثر عمومية، ألا وهو إحياء الميت نفسه:

المرء يفصل لك فخذً ا؛

ويفصل لقرينك فخذً ا

وقلب ḥ3tj **لمومیائك**[٧٣]

والنص التالي هو متن لإطعام الموتى. والشعيرة التي تهمنا، سوف تذكر في الفقرة الرابعة:

افتح لك فمك لحابي

افتحه لك... للخضرة الكبرى

عليك أن تعبر القناة/ النهر وتعبر الخضرة الكبرى،

وفخذ ثور في فمك

(فلتأت إليك) إلهة الحقل بأسماكها

وسيدة صيد السمك بإوزاتها

فلتصعد إلى السماء

مكللاً بقلادة القيشاني

مرتديًا لونًا فيروزيًا(٧٤)

فلتأكل خبزًا على مائدة طعام(٧٥) رع الصغيرة

وعلى ذراعي تحوت

وليعطك أوزوريس ماءً

وليعطك قلبك - jb في منزل قلب jb

قلبك ḥ3tj في منزل قلب ḥ3tj

فلتأخذ قلبك وتضعه في مكانه

ولا تتراجع بيدك(٧٦)

ويحـُضرُ لك قربان إراقة بالبخور

على مدخل قبرك

وعليه أن يفصل لك فخذًا أماميا لروحك

وقلبًا لمومياتك

وتصعد روحك إلى أعلى

وجثمانك إلى أسفل؛

ثم عليك أن تجلس على ضفاف النهر

لتغسل قلبك بماء عذب.

ولينساب حابي داخل جسدك

فيطفئ ظمأك

وليحضر لك قطع لحم مشوية ومنتقاة

وأيضاً لحما من...

قطعا من الكتف... الفخذ،

كما تطهى لكل إله وإلهة

من أجل أوزوريس ن[٧٧]

وتعبر متون الموتى عن هذه الشعيرة في سياق فتح الفم:

فتح فم وتهليل

لقرينك في كل مكان جميل

حتى يتم كاهن – سم (شعائر) فتح الفم

وسلم العمال الكبير يرفع قرينك

فليُفصل فخذ لروحك

حتى يصبح إلهيا في مملكة الموتى[٧٨]

والمهم هو إيضاح أن شعيرة تسليم القلب والفخذ التي تمت مرتين لا علاقة لها بقربان الغذاء الحقيقي، فهذا يأتي في شعيرة فتح الفم، ويتم على التمثال في صياغة قصيرة بعد ذلك. وفي شعيرة التمثال يلي تسليم الفخذ فتح الفم الفعلي بالآلات المختلفة، وأيضًا الفخذ نفسه استخدم كآلة مثلها أيضًا. ويأتي بعد التبخير (منظر ٤٧) شعائر تنصيب التمثال (منظر ٤٨ – ٥٩)، وبعد سلسلة من التبخير والإراقة (٥٨ – ٦٤) تأتي شعيرة قربان الإطعام (٦٥ – ٧٠)، وهي ذروة وتاج هذا الجزء الأخير من الدفن. وفي أغلب العروض لا يرى المرء أمام المومياء أجهزة فتح الفم فقط، ولكن كمية ضخمة من القرابين. وإطعام القرابين هو بداية وفي الوقت نفسه نهاية: فهى تنهي الذهاب إلى القربان وتبدأ عبادة القرابين، وهذه يجب أن تحدث بدءًا من الآن بصورة منتظمة في القبر.

والمنظر ٧١ هو تبخير لــ رع حورآختي يربط أحداث الشعيرة مرة أخرى في الختام بمسار الشمس، وهنا يغنى الكاهن تكرار – ماعت:

يا رع، يا سيد ماعت! يا رع الذي يحيا من ماعت!

يا رع، الذي يهلل الحقيقة! يا رع، الذي يحب الحقيقة!

وبعد كم من صفات ماعت يلي "نص ختامي" يقدم الكاهن فيه نفسه

ويشرح أفعاله الشعائرية:

لقد جئت إليك، أنا تحوت، المساوي لك!

لقد ظهرت لك، وحدد لي هذا الوقت

لقد طهرت نفسي في هرموپوليس

و ما يجعلنى شافيًا هو ما يجعلك شافيًا

و ما هو معروف لدي، هو، معروف لديك

لقد أخذت من قوتك

و من قدرتك تلك التي على فمك

لقد جئت إليك لأحضر لك الحقيقة (الحقيقة)

حتى تحيا منها وتهلل لها

و تتغذى منها، وتصبح قويًا من خلالها

و تدوم بها مزينًا وتُشفي

تشرق معها، وتتلألأ معها، وتغرب معها....

وأخيرًا يتكلم الكاهن عن الشعيرة التي يتمها على الميت:

أعطيت هواءً لهؤلاء الموجودين في السر

و تركت الموجودين في العالم السفلي يتنفسون

لقد شكلت الآلهة كل واحد على شاكلته

لقد جعلتهم يستريحون في معبدهم، وأدمت قرابينهم لهم

لقد جهزت أرواح الأجداد بصورها

و يحضر لهم قرابين الموتى في حيكاتومبن Hekatomben

و جهزوا في كل مناسبة كفعل ممدوح

أنت يا من تهلل للمتوفى ن ن في بلد النور:

لقد شكلته هو أيضـً ا (المتوفى ن ن)

و خلقته بشكل إلهي

نفحة الحياة تأتي وتخلق صورته

فمه مفتوح، ولقد ساويته بالممدوحين

و اسمه يدوم إلى الأبد،

بينما هو روح أجداد رائعة في العالم السفلي

و يسمع نداء هؤلاء الموجودين بين ذويه

و يحمي جسد الذي تبرع له بالماء

له سـُ لْطة على الخبز

له سـُ لْطة على الجعة

يظهر كروح" حية، ويتخذ شكله

تبعًا لأمنية قلبه، في كل مكان يحب قرينه أن توجد!(٧٩)

وفي شعيرة التمثال يتبع ذلك حمـــل التمثال في مشكاته (منظـــر ٧٣)، وبهذا تنتهي الشعائر في الهواء الطلق:

الحمل من قبل تاسوع smrw

يا smrw احملوه على أذرعتكم!

ترتيل: يا أولاد حورس، أسرعوا وسط أبيكم واحملوه

يا أيها المتوفى ن، حورس أعطاك أولاده تحتك

حتى يحملوك ويكون لك سـُلْطة عليهم

أنتم يا أولاد حورس، يا إمستي، يا حابي

يا دوا موتف، يا قبح سنوف

اسرعوا مع أبيكم!

يجب عليه ألا يبتعد عنكم

يا أيها المتوفى ن، إنهم يحملونك مثل سوكر في مركب – حينو

و هو (المركب) يرتفع كإله باسمك سوكر

يا إيها المتوفى ن، أنت محتضن؛

أنت لك سـُلْطة على مصر العليا والسفلى

مثل حورس هذا، الذي أتحدث معه(٨٠)

هذا المنظر مثبت أيضًا في شعيرة الدفن، ويظهر في عدة قبور من الدولتين الوسطى والحديثة. وعند رخميرع الحق بهذا المنظر صياغة قصيرة لنفس المتن:

للترتيل: يا أولاد حورس، أسرعوا

وسط أبيكم، المتوفى ن ن

لا تسمحوا له أن يبتعد عنكم

احملوا ما يخصه إلى الأرض

يحمله الأصدقاء التسعة:

الإله يأتي، احم نفسك يا أرض![٨١]

وأيضًا في شعيرة معبد أوزوريس في دندرة، يحمل أولاد حورس جثمان أوزوريس في دور الأصدقاء التسعة:

ثم يُحمل الإله على أكتافهم، بالتحديد على أكتاف أولاد حورس، الذين تدل أسماؤهم على الآلهة التسعة[٨٢]

يمثل هذا الفصل ختام شعائر الدفن، فبعد التنصيب أمام رع في الساحة الأمامية للقبر تعود المومياء مرة أخرى إلى التابوت، الذي ينقل من زحافة التابوت على عوارض خشبية حاملة، ثم تحمله مجموعة من المشتركين وتأخذه على أكتافها خارج الساحة الأمامية إلى غرفة الدفن. وفي عروض أنتف إقر من الدولة الوسطى Antefiker (طيبة رقم ٦٠) يحدث هذا المنظر أمام مدخل القبر، حيث يستقبل راقصو موو Muu التابوت. ولقد كان الحديث عن هذه الرقصة على مدخل القبر في النصوص التي أوردناها صفحة ٣٣٨ وما بعدها. وفي قبر أمنمحات من عصر تحتمس الثالث (طيبة رقم ٨٢) يحدث هذا المنظر أمام الباب الوهمي داخل القبر[٨٣]. وأخيرًا يتم وضع

التابوت في غرفة الدفن في الموضع الصحيح. ويحمل "الأصدقاء" و"نسل الملك" التابوت ويضعونه على زحافة، وكاهنان يجرانه بالتبادل، الأول إلى جهة الجنوب والثاني إلى جهة الشمال، حتى يأخذ وضعه النهائي. ونجد عند رخميرع النص التالي:

يقول خادم – القرين: أنا هو، الذي يجره إلى الجنوب!

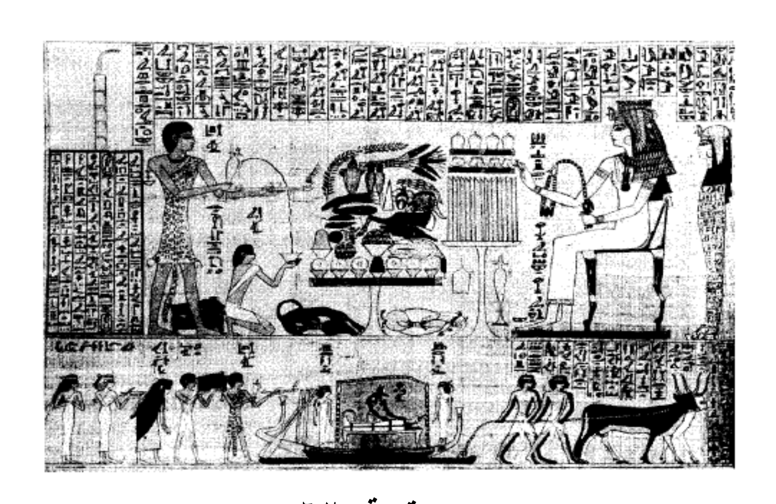
و يقول المحنط: أنا هو، الذي يجره إلى الشمال!(٨٤)

وفي قبر مونت حرخبشف Montherchepeschef (طيبة رقم ٢٠)، يحدث هذا المنظر في مكان يجب أن يمثل غرفة الدفن. ويقرفص سبعة من الكهنة حول التابوت الموضوع، من بينهم كاهن – سم، والكاهن المرتل، والمحنط، وإيمي – خنت Imi-chent وواحد من نسل الملك. وتحدد كتابة ملحقة أن تقال التراتيل "لأول مرة إلى الغرب، والمرة الثانية إلى الشرق، والمرة الثالثة إلى الجنوب والمرة الرابعة إلى الشمال". وغالبًا تتم هنا لمرة ثانية نوبة الحراسة لوضع التابوت في الجهات الأربع في رعاية الآلهة الحامية، وأن ترتل(٨٥) متونها الحامية ضد العدو. بعد ذلك يغادر الكهنة المكان وتحاط غرفة الدفن بأسوار وتختم، حتى لا تطأها قدم أي إنسان، ولقد بقى هذا بالطبع وبلا استثناء أمنية غالية.

الفصل الرابع عشر

إطعام الموتى

تمثل خدمة القرابين في موضع العبادة للقبر إلى جوار الشعائر الليلية في غرفة التحنيط – التي تسبق الدفن –الإطار المهم الآخر لترتيل طقوس الموتى. والتعبير المصري لـ "قرابين الموتى هو pr.t-ḫrw" والترجمة الحرفية له هى "الخروج على الصوت"(١). والفكرة هى أن روح الميت تخرج من العالم السفلي أو من السماء أو حيث يتصور المرء أن تكون، وتستقبل القرابين. ومصطلح إحضار هبات القرابين هو tiz= f wꜣḥ jḫ.t و pr.t ḫrw نقارن أمنيات الموتى الغالية من الدولة القديمة: f jḫ.t nb.t ḏ.t m =wꜣḥ n f m bw nb n pr.t ḫrw=iz "فلتحضر له دائمًا وأبدا هبات القرابين في قبره وفي كل مكان لقرابين الموتى"(٣) وفي قبر دباحني Debehni تسمى القرابين المطروحة على سطح المصطبة في نهاية موكب الدفن بـ wꜣḥ jḫ.t(٤)، وفي سلسلة أخرى من المصاطب يظهر هذا المصطلح في سياق مع قوائم الطعام(٥). وأحيانًا يرافق إحضار القرابين تجليات (sꜣḫw.w)(٦)، وفي الدولة الوسطى ظهر wꜣḥ jḫ.t لأول مرة ضمن مناجات عبارات القرابين: "فلتقدم له قرابين في عيد واج، في عيد تحوت، وفي عيد رأس



صورة رقم ٦٢

إحضار هبات القرابين – بردية موتى ماكارع – نهاية القرن الثاني قبل الميلاد

السنـــة وفي كل الأعياد الجميلة بـــ ١٠٠٠ رغيـــف وجعـــة، و١٠٠٠ إوزة t z وبطة t.z و١٠٠٠ حمامة و١٠٠٠ من بقر المها والغزلان للصديق الوحيد همجو"[٧]، وأيضًا في تقويم أعياد نفرحوتب (TT50 – رقـــم ٦.٢.٤) يرى في عيد واج، وأيضًا في أعياد أخرى مختلفة تقديمًا للقـــرابين wȝḫ jḫ.t لأوزوريس ن[٨]. وتظهر دلالة على يوم عيد ذكر تقديم القرابين فـــي أغنيـــة عازف القيثارة:

فلتستقر روحك في (غربها) داخلها

عندما يناديك الكاهن المرتل يوم wꜣḥ-jḫ.t[٩]

ويتجه تقديم القرابين إلى روح الميت، فهذا هو ملمح شخصيته الذي يجعله قادرًا على "الخروج" من العالم الآخر وتقبل القرابين. والمميز لنصوص الدولة الحديثة خاصة هو عبارة "إلى صوت نداء إحضار القرابين" ḥr ḫrw njs n wꜣḥ jḫ.t و"إلى الصوت الداعي لإحضار القرابين"[١٠]، وهنا بعض الأمثلة من نقوش الدولة الحديثة:

فلتخرج روحي على صوت كاهن موتها

لتتقبل القرابين، التي أحضرت لها[١١]

روحي تحيا عند سيد الخلود

وحماة الأبواب لا يصدونها

والذين يحرسون بوابات العالم السفلي

فليخرج على نداء إحضار القرابين

في قبري بالمدافن

فليفرح بالخبز ووفرة من الجعة

وليشرب ماءً من موضع شرب النهر(١٢)

ومن هذا يظهر أن قرابين الموتى في مصر هى بالدرجة الأولى شأن اللغة والصوت، إذ يدور الأمر في شعيرة إحضار القرابين حول ترتيل يكون فعله اللغوي هو الشيء الرئيس.

وفي هذا الفصل أود أن أقدم بعض المتون الشائعة التي كانت ترتل عند إحضار القرابين. ولكل هذه المتون بناء متشابه:

١- استدعاء مرحب بالميت ليستعد لاستقبال الهبات.

٢- عبارات تقديم الهبات ("خذ لك....")،

٣- عرض أفعال أخرى للميت تنشأ عن استقبال هبات القرابين و"تفسيرها الديني".

ويمكن أن يلحق هذا حسب الحالة

٤- "نص ختامي" يتحدث فيه الكاهن القائم بالشعيرة عن نفسه وإنجازاته للميت.

وتوجد المئات من المتون التي بنيت بنفس الطريقة. والمتون الثلاثة الآتية، والتي أريد أن أعالجها بتمعن بعض الشيء اختيرت تبعًا لانتشارها. ويجعلنا حسن تقبلها أن نستنتج أنها يمكن أن تسري كتقليد وتمثيل لشكل استخدام طقوس الموتى هذه.

١ـ متن رقم ٣٧٣ من نصوص الأهرام

والمتن الأول من نصوص الأهرام، الذي ظهر أولاً في هرم تيتي ثم أثبت بعد ذلك حتى العصر المتأخر مرارًا وتكرارًا، ينتمي لسياق طقس موتى لن نتناوله بأكمله هنا[١٣].

(١) ارفع نفسك يا أوزوريس ن ن!

استقبل لك رأسك

واضمم لك عظامك

واجمع أعضاءك

وانفض التراب عن لحمك!

(٢) استقبل لك خبزًا لا يعفن

وجعتك لن تحمض

(٣) عليك أن تدخل أمام مصاريع الباب، التي ترد الرعايا على أعقابهم

وخنتي – مينوتيف عليه أن يظهر لك

حتى يمسك بيدك

ويرفعك إلى السماء

لأبيك جب.

وسوف يهلل جب في قربك

ويمد ذراعيه إليك

سوف يقبلك ويقترب منك

ويضعك في مقدمة الأرواح المتجلية للخالدين

ذوو الأماكن السرية سيعبدونك

ويتجمع العظماء عندك

ويقف الحراس أمامك

(٤) لقد درست لك شعيرا وحصدت لك قمحا.

حتى أجهز بهما لعيدك الشهري

وحتى أجهز لك لعيدك في تمام القمر

كما أمر أبوك جب أن يفعل لك

ارفع نفسك يا أوزوريس ن ن، فأنت لم تمت

وينقسم النص إلى ثلاث فقرات تضم ٧،٥،٧ أبيات، يختمها نص ختامي من ٥ أبيات. وتتكون الفقرة الأولى من المناظر ١، ٢ أي الطلب من الميت أن يوجد لاستقبال القرابين، وعبارات مناولة هبات القرابين، أما الفقرتان الثانية

والثالثة فلقد كرستا للمنظر الثالث، وهو التفسير الديني لإطعام القرابين ويأخذ حيزًا كبيرًا في هذا المتن. ويربط النص الختامي في أبياته الأخيرة بالأبيات الأولى في المتن، ويطلب من الميت مرارا أن ينهض واقفا.

والطلب "انهض"، يظهر بالتأكيد مئات المرات وأكثر في نصوص الموتى، ويحدد الهدف المشترك لكل الأفعال الشعائرية الموجهة إلى الميت بدءًا من التحنيط وحتى إطعام الموتى، على أنه نداء إيقاظ، عليه أن يوقظ الميت من إغمائه. والرقود والقيام هما أوضح مظاهر الموت والحياة. وفي نداء الإيقاظ من الإغماء هذا ترتبط طلبات اتحاد الأعضاء – كما لو أن الميت لم يفرغ بعد من هذه المرحلة بعد إتمام شعائر التحنيط والمومياء والدفن – التي تهدف إلى إعادة تأهيل صفاته الشخصية، أي الوحدة الجسدية والجسدية – الروحية، وأن عليه أن يستجمع قواه من حالة الانهيار الجسدي، كما وصفت في الفصل الأول كصورة الموت كممزق. وربط مناظر نداء الإيقاظ واتحاد الأعضاء بطلب استقبال هبات القرابين في نصوص الأهرام منتشر جدًا، وإليك بعض الأمثلة:

(١) استيقظ يا أيها المتوفى ن ن، قم

واستقبل رأسك

واجمع عظامك

وانفض عنك ترابك

واجلس على عرشك الشريف هذا

(٢) وعليك أن تأكل فخذ ثور

وتضع قطعة لحم في فمك

وليكن لك نصيب في ضلوعك

في السماء بصحبة الآلهة[١٤]

ويُحضر نص آخر نفس المنظر في هذا السياق للخبز غير المتعفن، والجعة التي لا يتغير طعمها[١٥]:

(١) انهض يا أيها المتوفى ن ن هنا

واستقبل ماءك

واجمع عظامك

قف على أقدامك

وتجل على رأس المتجلين!

(٢) ارفع نفسك لخبزك هذا، الذي لا يتعفن

وجعتك التي لا تحمض[١٦]

ويبدأ متن بالأبيات التالية، ويقدم مع هذا المتن أربعة أحواض ماء، غالبًا للتطهير:

(١) استيقظ وانهض يا أبي ن ن

واجمع عظامك

ولملم أوصالك

(٢) وانفض التراب عن لحمك

وخذ أربعة أوعية نمست ممتلئة لحافتها[١٧]

وعن تقديم الماء والبخور يدور الأمر في بداية المتن التالي:

(١) انهض يأيها المتوفى ن ن هناك

واجمع عظامك

التف بأعضائك:

ماؤك يأتي من إلفنتين

وبخورك من قصر الإله(١٨)

وتظهر نفس العبارات أيضًا في تقديم هبات القرابين المادية، مثل اللحم:

(١) انهض يأيها المتوفى هناك

اضمم عظامك

استقبل رأسك

(٢) والتاسوع أمر أن تشارك خبزك t - wr

قطع فخذ ثور على الذبح الكبير

لأن الضلوع توضع لك على مذبح أوزوريس(١٩)

وربط المناظر هذه هو تقليد لنصوص الأهرام، لكنه لا يظهر في متون إطعام الموتى بعد ذلك. وفيه يمكن أن يلمح المرء إشارة إلى أن المتون نشأت في وقت لم تكن فيه شعيرة التحنيط قد تطورت تمامًا.

ويبني زوجا الأبيات هذان العرض الحقيقي للقربان، كما تنتمي البقية

بالفعل للموضوع ٣ وهو التفسير الديني. وهذا الموضوع برز كأهم هدف للمتن. وأنا أسمى تفسير هبات القربان بالإشارة إلى شيء مقدس بـــ "التفسير الديني"، أي له معنى إلهي دنيوي. أما ما ليس دينيًا، فهو على سبيل المثال التفسير الذي يربط بين استقبال الخبز والجعة مع سد الجوع وإطفاء الظمأ أو أي شكل للتقوية الجسدية، أما الديني فعلى العكس من ذلك هي التفسيرات، التي تربط بين استقبال الهبات وعالم الآلهة، والتي بكلمات أخرى تتعدى "المجال الجسدي" وتخص "الحيز الاجتماعي" (بحيث نضع في الحسبان أن عالم الآلهة هو المجال الاجتماعي لميت أصبح روح أجداد متجليا).

وفي معنى مثل هذا التفسير الديني يصف متننا صعود الميت إلى السماء. واستقبال الغذاء يمكنه – كما لو كان الأمر يدور هنا حول مخدر فوق طبيعي – من الرحيل إلى عالم آخر، عالم سماوي يتنقل فيه بين عدة محطات. فالمخاطب يذهب أولاً إلى بوابة تفصل العالم الدنيوي عن العالم الأخروي، ثم يذكر الاسم "الذي يمنع rḫy.t". وهو اسم للناس العاديين على العكس من pᶜ.t "صاحب الكرامة" والاسم المحير ḥnmm.t وهو تعبير نترجمه بـــ "شعب السماء"، لأن هذه المجموعة تظهر أيضًا في العالم الآخر. والبوابة "التي تمنع rḫy.t " تؤدي إلى مجال أخروي، يمنع عنه الشعب العادي. ولقد ذكرت مصارع الباب هذه في البرديات بـــ ٨٧٦، وبـــ ١٧٢٦ و١٩١٤ و١٩٣٤، وهى تنتمي لسياق موضوع "التنصل"، ومن ثم إلى صورة الموت كانتقال: والمصير الأُخروي السماوي للملك ليس له علاقة بالاستمرار الأرضي للموتى العاديين، الذين لا يسمح لهم بتخطي هذه البوابة[٢٠].

وأمام هذه البوابة يجب على الملك أن يقف، ثم يخرج إليه حارس الباب. ويظهر هذا المنظر كثيرًا جدًا في متون تقديم القرابين. وهذا مثال من كثير:

يا أيها المتوفى ن ن!

تقدم إلى مصراعي الباب اللذين يصدان الشعب

فليخرج إليك حراس البيتين خنتي – مينوتف

أيها النجم الفريد الذي ليس له مثيل (٢١)

ويُفتح مصراعا الباب، اللذان يفصلان الحياة الدنيا والحياة الآخرة، السماء والأرض، لمستقبل هبات القرابين. هذه العلاقة الوثيقة بين إطعام الموتى والبوابة لا تنفصل عن رمز الباب الوهمي، الذي يسمى موضع القرابين في القبر المصري. وإذا صح هذا، فإننا لا نكون قد رأينا في الباب الوهمي أنه نقطة اتصال بين الجزء المطروق وغير المطروق من القبر، وليس أيضًا كنقطة اتصال بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى فحسب، ولكننا ننظر إليه على أنه رمز لبوابة السماء. واستقبال هبات القرابين، التي توضع أمام الباب الوهمي تُمكّن الميت من عبور هذه البوابة التي تقوده إلى السماء.

وبعد اجتياز هذه البوابة يصعد الملك الميت على يد حارس الباب خنتي- مينوتف(٢٢) إلى السماء. ويتم الصعود إلى السماء داخل المبنى الذي تسمح مصارعه بالدخول. هذه البوابة علينا أن نتصور أنها موجودة في مجال بين السماء والأرض، يسميه المصريون بـــ 3ḫt، وهى كلمة نترجمها بـــ"الأفق". وهذه الترجمة ليست بالطبع صحيحة تمامًا، لأن الأفق يرتبط بنقطة وقوف المشاهد وينتقل بحركته، ومن ثم لا يمكن للمرء أن يصل إلى الأفق، ولكن. 3ḫt يمكن الوصول إليه تبعًا للتصور المصري، فهى المنطقة الموجودة على حدود العالم التي تشرق الشمس فيها وتغرب. ويسمى بناء المعابد والأهرامات بكل حب "أخيت Achet"؛ ومن ثم يمكن للمرء أن يستحضرها في ذهنه رمزيًا. وهكذا يمكننا أن نفهم الباب الوهمي كرمز وك "تفسير ديني".

ويأخذ حارس الباب بيد الملك الداخل، و"يأخذه" إلى السماء. والفعل "šdj" المستخدم هنا يعنى "ينقذ". ولا يجب على الملك التغلب على الصعود إلى السماء بمفرده، ولكن يأخذه أحدهم، وهذا ما يصفه نصنا في بيت قصير كعبور سريع وليس كرحلة متعبة إلى العالم الآخر. ومقابل هذا يمضي المتن في فقرة من سبعة أبيات في منظر يلي هذا العبور في السماء.

بعد ذلك يوصف في أربعة أبيات الاستقبال الحار الذي خصصه الإله جب للميت. وجب "يهلل في قربه"(٢٣)، ويحتضن(٢٤) القادم ويقبله ويتعرف فيه على أنه ابنه، ويجعله سيدًا على "النجوم الخالدة"، ومن ثم يعطيه السيادة على العالم الآخر السماوي في شمال السماء، حيث توجد الجنة في تصور عالم نصوص الأهرام. ويُستقبل الحاكم الجديد المتوج من أتباعه، الموتى،

("الموجودين في الأماكن السرية") "أصحاب الكرامة" ("الكبار" و"الحراس"[٢٥]) ويهللون له، وكما وصف في سياق مشابه، وعلى سبيل المثال:

الكبار يأتنسون معك

الحراس يقفون أمامك

كما وقفوا أمام حورس، الذي وقف بجانب أبيه[٢٦]

وينقسم المتن بطريقة متماثلة إلى ثلاثة مقاطع تضم ٧،٥،٧ أبيات. وتدور أحداث المقطع الأول على الأرض، فالميت الراقد في القبر عليه أن ينهض وأن يستجمع أعضاءه، وأن يستقبل الإطعام ذا الخبز والجعة الخالدين. والمقطع الثي يقاد فيه إلى البوابة ويمضي من خلالها مزهوًا. ويصف المقطع الثالث وضعه على العرش على يد جب، أبيه السماوي وسط تهليل المخلوقات الأخروية التي نصبته حاكمًا عليها. ويظهر إله الشمس في دور الأب السماوي؛ بحيث يعرض الصعود إلى السماء وتولى السيادة في إطار النموذج الأسطوري كارتقاء للعرش. وهنا يكون جب، الذي تراجع بعد قتل ابنه، هو الذي يستعيد العرش من القاتل غير المؤهل قانونًا، ويقر حقه العادل. كما يصف النص أيضًا في بنائه المقسم بوضوح خطًا موضوعيًا متماسكًا يبدأ بموقف انطلاق كارثي وبأعضاء مبعثرة للميت الراقد فاقد الوعي، وحتى موقف النهاية بالنصر وسيادته في السماء. ومن ناحية المكان يبدأ هذا الخط من غرفة الدفن عبر غرفة العبادة إلى السماء، ومن الناحية الاجتماعية يبدأ الخط من عزلة وعدم تكامل الميت ويؤدي به إلى

الانضمام إلى عالم الآلهة كحاكم. ويعرض المتن التقسيم بالطريقة الآتية (الأعداد تدل على عدد الأبيات):

	٧ في القبر	٥ نداء الإيقاظ	١ انهض
		٢ الإطعام	٤ توحيد الأعضاء
			٢ خبز وجعة
١٩	٥ البوابة		١ الدخول إلى البوابة
			٤ الصعود إلى السماء
٢٤		٤ الاستقبال	٢ الاستقبال
	٧ في السماء	من قبل جب	٢ ارتقاء العرش
		٣ التهليل	٣ التهليل
٥	٥ نص ختامى		٤ زراعة الحقل، الأعياد
			١ انهض

هذا الخط الموضوعي يصف إذن تحولا تاما، ويقوم على كم من المتون كتفسير ديني، ولا يظهر بوضوح إلا نادرًا مثل هذا المثال التقليدي المقدم. ولا يهدف إطعام القرابين إلى تغذية الميت فقط، ولكنه يريد قبل كل شيء أن

يصل بالميت إلى الصعود إلى السماء وحالة حاكم الموتى. وهذا هو مغزى التفسير الديني، بقدر ما تقدمه اللغة فقط، التي تصاحب هبات القرابين. بل يمكن القول إن اللغة هنا هى الحاسمة، بل من الممكن ألا يتم تقديم هبات قرابين حقيقية. واستخدام الخبز الذي لا يتعفن والجعة التي لا تحمض يجب أن يفهمه المرء حرفيًا: كإشارة إلى رمز وعروض خالدة لهبات القرابين، وعلى سبيل المثال في رسم الباب الوهمي أو أكثر احتمالاً صحاف القرابين المقدمة أمام الباب الوهمي. وتُفعَّل هذه العروض من خلال الترتيل.

وما يمكن أن نستنتجه من بناء هذا المتن هو العنصر الحاسم الذي سبب انقلابًا من الأحوال الدنيوية إلى الأحوال السماوية، وهو تخطي البوابة، التي وصفت في المقطع الأوسط، والتي رُمز إليها احتمالاً بالباب الوهمي مكان التضحية والترتيل. والربط الذي يتم من خلال التفسير الديني لهبات القرابين وبين الصعود إلى السماء وإطعام القرابين، ينتمي إلى أسس عبادة الموتى المصرية. وهنا يكمن الإطار الشعائري لصورة الموت للانتقال. وفي المتون – التي ينتقل فيها الميت من عالم الموت – الذي قلب فيه نظام الحياة إلى العكس – إلى عالم الجنة، الذي يسود فيه نظام الحياة الخالدة – يدور الأمر أساسًا حول الطعام والشراب. ففي عالم الموت يجب على الموتى أن يحيوا على البول والبراز. ويبرهن الميت على عدم انتمائه لهذا العالم واستدعائه للحياة الخالدة من خلال طعامه، الذي له الحق فيه. إنه يسعى إلى عالم الجنة، حتى يشارك في هذا الطعام ويتغذى منه لينتمي إلى عالم الجنة. ويتشابك الغرض والوسيلة بحيث يمكن أن يصبح إطعام الموتى وسيطًا

لخلاصه من عالم الموت (ويظهر ملمح الإنقاذ في الفعل šdj "اخرج" واضحًا جدًا). ومن هنا يجب أن تكون هبات القرابين طاهرة، وبالتالي تنتمي إلى عالم الآلهة، الذي يريد أن ينضم إليه المستقبل من خلال تقبلها.

هذا الملمح الأول والمتحول لاستقبال الغذاء مألوف لدينا من خلال الشعيرة المسيحية للقربان (العشاء السري)، حتى ولو كان هذا القربان الديني يقوم على تقليد مختلف تمامًا للقرابين. أما علام يدور الأمر في الشعيرة المصرية لإطعام الموتى، فهو إدراج الميت في جماعة إمداد الآلهة وأرواح الأجداد المتجلية.

والمقطع الأخير هو نص ختامي ويوجد خارج التجلي الفعلي، فهنا يتحدث الكاهن القائم على القداس عن نفسه ويشرح أفعاله العبادية. وفي بيته الأخير يعود النص الختامي لنداء الإيقاظ الذي جاء في البداية مرة أخرى، ويظهر بعنصر العبارة الدائرية هذا تماسك المتن مرة أخرى.

٢ـ استدعاء الميت

والمتن الثاني الذي أريد أن أتناوله في سياق إطعام الموتى، يعود إلى الدولة الوسطى وينتمي بالفعل لتصور عالم مختلف تمامًا. ويظهر هذا النص بالفعل في نصوص التوابيت في ثلاث صياغات مختلفة (٨٤٢ ، ٨٣٤ ، ٩٠٢ CT)، وينتمي حتى العصر المتأخر إلى تراتيل القرابين المنتشرة، وليس فقط في عبادة الموتى، ولكن أيضًا في عبادة الآلهة. وفي قبر الوزير رخميرع من عهد تحتمس الثالث وأمنحوتب الثاني وعُنون بـــ "متن إحضار المتجلين،

حتى يرضى بهبات قرابينه".

ويبدأ المتن بعبارات تدل على الشعيرة المرافقة:

سوف تُغسَّل، سوف تمتد الأذرع.

ويصب الماء المراق

ولا يدور الحديث إذن حول تقديم الطعام بعد، ولكن حول صب الماء الذي يفتتح شعيرة إطعام الموتى، والذي يطهر يدا الكاهن المضحي، والآن يبدأ المتن الفعلي:

(١) هل أنت في السماء؟

هل أنت في الأرض؟

تعال، اظهر

لأنك روح ومتجلٍ

وأنك قوي ومجهز

فلتحضرك ساقاك

حتى ترى بيتك، الذي بنته لك سشات

وعلى أسواره وقف لك خنوم.

ولتفتح لك مصاريع صندوق المر

ومصاريع "البارد" تبقى مفتوحة لك

مثلما كان (لـ) حورس الذي وقف بجوار أبيه

آخ ach ابن لأبيه

آخ ach أب لابنه

هذا يعني أنهما خرجا

ولتحص َ أمام تحوت

عندما يحصيهم في Jḫss=f

عظيم المشورة أول الغربيين

(٢) وخبزك في الساحة

وأطعمتك على مذبح الآلهة

(٣) فلتجلس على عرشك

والأماكن تبحر إليك عكس التيار (جنوبا)

والـ mrw يتحركون لك وينتظرونك

من أجلك تدق الأقدام الأرض

وتمتد الأذرع

ومن أجلك ترقص...(؟)(٢٧)

سوف يذبحون حماما كثيرا

وشعب السماء يطهيه لك(٢٨)

والمقدستان طائرا النواح أمامك

وهما إيزيس ونفتيس

انهض يا أوزوريس ن!

هذا المتن ليس موجها إلى ميت راقد في القبر يجب عليه إيقاظه، وإنما إلى غائب آت من غربة مجهولة. وهذا مفهوم مختلف تمامًا عن العلاقة التي تنشئها الشعيرة بين الميت والقربان الذي أحضر إليه. وعلى الميت أن يحضر من غربة وجوده الآخر ويتلقى القرابين في حالته كروح أجداد متجل تعنون بأربعة مفاهيم للقوة: با (الروح) – آخ – سخم – سبد. ومن تلك الأربعة يدل

الاثنان الأولان على شيء ذهني وداخلي، والاثنان الأخيران على شيء مرئي ويؤثر خارجيًا. وربما قصد بذلك، أن الميت يجب أن يظهر في قبره، حتى يحيي تمثاله. وفي نقوش معابد العصر اليوناني – الروماني كونت الروح وسخم زوجين مرتبطين، ويجب على الآلهة أن تهبط كروح من السماء وتسكن صورها العبادية (سخم). ويظهر أن هذا التصور قد أخذ من عبادة الموتى إلى عبادة الآلهة.

وتصف الأبيات التالية القبر كمكان يوجد فيه الميت:

فلتحضرك ساقاك

حتى ترى بيتك هذا، الذي بنته لك سشات

وعلى أسواره وقف لك خنوم

ولقد أسست الآلهة القبر، ومن ثم فهو مكان مقدس، يجب على المتجلي عدم تجنبه، فهو يبقى فيه بالقرب من الآلهة. وسشات هى إلهة فن الخط؛ فهي التي تصمم الأساس وتشد الخيط الذي تنقل به مخطط البناء من تصميم البناء على البردي إلى الأرض، وخنوم هو إله عجلة الفخاري، وهو أيضًا سيد عمال البناء.

والمقطع التالي يصور منظر مصراعي الباب، الذي نعرفه من المتن الأول. وإن كنا لا نعرف ما المقصود بـــ "صندوق المر"، أما "مصراعا الباب البارد" فيدلان بوضوح على باب السماء، فالكلام يصف نفس باب المتن

الأول. ويمكن أن يدل هذا هنا أيضًا على الباب الوهمي للقبر، ولكن ربما يدل مصراعا الباب هنا أيضًا على صندوق التمثال. على أي حال فالمقصود بهذا – مثل المتن الأول– فتحة وممر يجعلان المخاطب في اتصال مباشر مع هبات القرابين. وهنا لا يكون حارس الباب هو الذي يقابل الميت محييًا، ففتحة باب السماء تؤدي بالأحرى إلى مقابلة الأب والابن:

آخ (ach) ابن لأبيه

آخ أب لابنه

هذا يعني أنهما خرجا

والتعبير آخ (ach) يكون لشخص ما" يدل على تأثير مساعد، ينتقل من مجال إلى مجال، من الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة وبالعكس. والشركاء التقليديون، وإن لم يكنا الوحيدين، في مثل هذه العلاقة هما الأب الميت وابنه الباقي، وغالبًا – تبعًا لهذا النموذج – الآلهة والفرعون. ويظهر الملك لكل الإلهات والآلهة ومجموعة الآلهة المصرية في عبادة على أنه ابنهم، الذي يقف إلى جوارهم على الأرض. والابن هو "آخ" للأب، لأنه يحضر إليه قرابين الموتى ويراعيه في حالته كروح أجداد متجلٍ، ويؤكد من خلال ذلك أنه يأخذ مكانة الأب على الأرض ويقف معه في المجتمع الأرضي. والأب "آخ" لابنه، لأنه يقر له بمكانته الأرضية ويمثله أمام ساحة المحكمة الأرضية في

مصالحه. وعلى هذا التأثير المتبادل لآخ – المؤثر بين الأب والابن عبر الحدود بين الحياة والموت، والحياة الأخرى والحياة الدنيا تقوم عبادة الموتى المصرية[٢٩]. ويذكر الابن أولاً في هذه العلاقة المتبادلة لأن المتن يتكلم بلسان الابن، ويجب عليه أن يدفع الأب للحضور إليه بوسيلة آخ المؤثرة للابن من أجل الأب. هذا الجزء من الجملة اقتبس أيضًا بالفعل في مصطبة من الدولة القديمة في إطار نقوش إهداء لابن من أبيه[٣٠]. ولا أعرف المقصود بالكلمات "هذا يعنى، أنهما يخرجان"؛ على أي حال يجب أن تدل على مقابلتهما. فالابن يقابل الأب على باب السماء، بالضبط مثل خنتي مينوتيف في المتن الأول.

بعد ذلك لا يلي في هذا المتن الصعود إلى السماء، ولكنه تلميح لرقابة من تحوت، في ربط محتمل مع محكمة الموتى. ومن يرد أن يبادل بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى، عليه أن يثبت شخصيته. وعلى هذا يقول الميت في المتن ٨٦ من كتاب الموتى، عندما يظهر في النهار في شكل سنونو من العالم السفلي ويعود في المساء:

أنا واحد يدخل ممتحنا

وأخرج معترفا به من بوابة سيد الكل.

والكلام هنا يشير إلى هذا الامتحان، ويجري تحوت هذا الامتحان لأول الغربيين، أي أوزوريس كسيد لمحكمة الموتى وحاكم العالم السفلي. وفي هذه

الحالة، التي ينالها من خلال تبرئه في محكمة الموتى، يبقى مرتبطًا بالإمداد أيضا. فهو له الحق في "خبز في الساحة" و"وجبة لحم على مذبح الإله"، وهذه هى الإشارة الوحيدة إلى طعام الموتى في صياغة هذا المتن أما الصياغات الأخرى فهى أكثر وضوحًا، وهذا ما سوف نتناوله بعد ذلك.

والجزء الأخير من المتن مكرس بالضبط مثل المتن ١ لمواضيع "ارتقاء العرش" و"المبايعة". والمشهد يجب ألا يتم بالضرورة في السماء، فلا يوجد هنا بداية أب سماوي يستقبل الميت ويجلسه على العرش، فهذا يجلس نفسه بكمال قوته، ويتقبل مبايعة أتباعه. وإلى هذا تنتمي الرقصات والذبائح، والنواح، التي تناسب إطار عبادة الموتى، ولا تناسب تصور مراسيم بلاط سماوي. ويختم المتن بنفس الطلب تمامًا مثل المتن ١:

يا أوزوريس ن، انهض!

وفي صياغة أخرى للمتن المثبت قبل ذلك في قبر سينموت[٣١] ترتبط فيها الدعوة إلى القبر فعلا بذكر هبات القرابين:

فلتحضرك ساقاك

حتى ترى بيتك، الذي بنته سشات لك

وعلى أسواره وقف خنوم لك

(٢) لخبزك ولجعتك التي أعددتها لك

(١) هل أنت في الجنوب أم في الشمال

في الغرب أم في الشرق؟

تعال يا سيد المتجلين (؟)

احضر نفسك إلى هنا، حتى ترى منزلك هذا

الذي بنته سشات لك

وعلى أسواره وقف خنوم نفسه لك

(٢) لخبزك هذا الدافئ، ولجعتك الدافئة هذه التي أعددتها لك!

وبدلاً من المقطع الذي يتناول فتح باب السماء، والتأثير الشافي المتبادل للأب والابن، يتجه في هذه الصياغة الابن نفسه إلى الأب:

(٤) يا أوزوريس ن هنا، تعال

أنا أفعل ذلك من أجلك

وهذا ما فعله حورس من أجل أبيه

يا أوزوريس ن هنا

لقد جئت، لأبحث عنك/ لأحتضنك

والفعل zḫn يعني"يبحث"[٣٢]، "يزور، يلاقي"[٣٣] وفي الوقت نفسه "يحتضن"[٣٤]، ويعني أيضًا السعي ("بيدين ممتدتين"، كما تعرض علامة الكتابة) لأحدهم، يعبر عن غيابه بـــ "ابحث"، ويعبر في وجوده بـــ "لاقى" و"يحتضن". وهنا حيث يقدم الميت كغائب، فيجب علينا ترجمته بـــ "يبحث". وبهذا يكون المقصود هنا بالضبط السعي لإقامة اتصال يقوم عليه هذا المتن لافتتاح شعيرة قرابين الموتى.

وفي هذه الصياغة لا يكون الحديث هنا في التالي عن ارتقاء العرش والمبايعة (الموضوع ٣). ولكن المتن يعود – بالإضافة إلى ذلك – إلى سؤال البداية فقط:

هل أنت في السماء؟

إذن فيجب على أمك نوت أن تفتح لك مصراعي الباب "البارد"

هل أنت في الأرض؟

إذن فيجب على أبيك جب أن يفتح أبوابه

هل أنت في المواضع الجنوبية أو الشمالية

الغربية أو الشرقية؟

فلتأت بسلام

و ليكن لك سلطان على جسدك d̲.t

و لتفتح لك مصراعا باب أرض النور

و مصراعا باب القبر يفتحان لهذا المتوفى ن هذا هنا

فلتظهر، لتكن روحا

في أنك قوي وكامل

وهنا يظهر منظر أبواب السماء في النهاية. ويجب على الميت ألا يذهب إليها، ولكن أن يخرج منها. ويجب أن تجذبه هبات القرابين من العالم الآخر إلى العالم العلوي. وهنا تصور مختلف تمامًا عن التفسير الديني لهبات القرابين كوسيط لانتقاله إلى العالم الآخر. هذا التحول يرتبط بالتأكيد مع التفسير الكبير، الذي اكتسبه تصور "الخروج في النهار" خلال ذلك. ويجب ألا نغفل أن هذا المتن له صفة ممهدة. هذا التقديم (الإهداء) الحقيقي لهبات القرابين يلي في متون أخرى.

وهذه الصياغة للمتن تصر من البداية وحتى النهاية على الطلب "تعال"، وتصل إلى الذروة في الأمنية: "فليكن لك سلطان على جسدك - d̲,t"[٣٥]. ويقصد بهذا، أن الميت عليه أن يمتلك جسدًا حتى يصل لاستقبال هبات القرابين. هذا التعبير له معنيان، الأول يقصد حالة الإدراك، التي يكون فيها المرء مدركا لجسمه (ومن ثم نفسه، والكلمة المصرية لها المعنيان)، والثاني يدل على السيطرة على الجسم على النقيض من النفث في كل اتجاه بلا جسد. وهكذا يبدأ الجزء الثاني من نصوص الأهرام ٦٩٠ بالجمل:

الإله ينحل

الإله يكتسب قوة sḫm على جسده!

- وهذا يدل غالبًا على التحلل من أربطة المومياء؛ ومن ثم من حالة اللاوعي والجمود. وينتهي هذا المتن بالطلب:

يا أوزوريس ن ن

فلترتد جسدك عندما تأتي إليّ

وسياق هذين التعبيرين "تتحكم في جسدك" و"يرتدي جسدًا" يأتيان من متن آخر لنصوص الأهرام، حيث يقال:

فلتتحكم في جسدك، حتى تكون مرتديًا جسدك(٣٦)

وينتهى متن آخر (نصوص الأهرام ٢٢٤) بطلب مكرر أربع مرات:

للترتيل أربع مرات:

ارتد جسدك، عندما تأتي إليّ (٣٧)

وهكذا يمكننا أن نخمن أن الأمر يدور حول "جسد عبادة" يرتديه الميت، ويكون قادرًا على التحكم فيه عندما يتبع طلبات الكاهن ويصل لقرابين الموتى. وبهذا يكون الرمز المقصود هو حضوره إلى موضع القرابين، ألا وهى التمثال أو الباب الوهمي.

والاختلافات المميزة للصياغتين، هى أولاً: أن نوت وجب يستدعيان ليفتحا للميت (١) إذا وجد في السماء أو في الأرض، وثانيًا: أن العالم العلوي يظهر في شــكل الاتجاهات الأصليــة الأربعة كمكان محتمل لإقامــة الميت

(٢) أما الثابت في الصياغتين فهو ربط موضوع "الفتح" مع شعيرة إطعام الموتى: يمكن للميت أن يصل إلى قربانه في حالة أن تخلي المواضع التي يجب أن يوجد فيها سبيله. ويتكرر موضوع الفتح في البيت رقم ٢٨ مرة أخرى. وهنا يكون الحديث صراحة عن أبواب القبر التي جوارها أرض النور. والأبيات الختامية تظهر في الأبيات ٤ – ٦ كالصياغة A: وصف أشكال ظهور الميت القادم.

والمتن كما قيل، منتشر في صياغات مختلفة، لن أتناولها هنا. وكمثال وحيد أريد أن أقتبس صياغة وجدت في ورقة بردي من عصر البطالمة، وهي عبارة عن طقس ذي عشرة متون لقرابين الموتى. وهنا يُفتتح متننا بالأشياء المحضرة كل على حدة:

متن لإحضار القرابين.

يا أوزوريس ن

إن كنت في السماء، فتعال لروحك

إن كنت في الأرض، تعال إلى "آخ" الخاص بك

وإذا كنت في الجنوب، والشمال

والغرب والشرق

تعال، ولتكن مسرورًا وقويًا في جسدك d̲.t

ولتظهر من هذا في أن تكون روحا وآخ

قويًا كـ " رع"

كاملا كإله

تعال لخبزك هذا، ولجعتك هذه

لهبات شرابك، حتى تتحكم في كل الأشياء الجيدة(٣٨)

وفي هذه الصياغة، التي لا تظهر في أى مكان آخر، يجب على الميت ألا يأتي كـ "روح"، ولكن "إلى" "روحه" وإلى "آخ" الخاص به، وهذا شيء يصعب فهمه. ولكن هنا يذكر الجسد d̲.t أيضًا، الذي يكون فيه الميت "خارجا"، وهذا يعني يخرج من السماء أو من الأرض، وأيضًا من الجهات الأصلية الأربع ويصل إلى قبره.

٣ـ تقديم القرابين

والمتن الثالث الذي أريد أن أقدمه هنا، يحمل في كثير من الصياغات العنوان "متن إحضار هبات القرابين". وهو أشهر متون الموتى قاطبة، بداية من الدولة الحديثة وحتى العصر المتأخر. ولقد تم إثبات أكثر من خمسين تنوعا واقتباسا لهذا المتن طوال هذا الوقت. وهنا اقتبس المتن في أقدم صياغة له، وهي تلك التي تعود إلى نهاية الأسرة السابعة عشرة وأوائل الأسرة الثامنة عشرة وفي كتابته بالهيراطيقية على وعائين، عثر عليهما في قبر في حرجه Harageh.

متن لإحضار قرابين للمتجلي

فتح الفم عند بدء قراءة كثير من التجليات.

(١) فلتُفتح لك السماء

ولتُفتح لك الأرض

ولتُفتح لك الطرق في العالم السفلي،

ولتخرج وتدخل مع رع،

ولتعبر بحرية مثل سادة الخلود.

(٢) خذ كعك القرابين لك كهبة من بتاح

والخبز الطاهر من محاريب حورس

(٣) ولتحيا روحك وتكون أوعيتك في صحة وعافية

ويستبين وجهك طرق (الظلام)

حابيفليعطك ماء ً

نبري ليعطك خبز ًا

حاتحور: لتعطك جعة

حسات: لتعطك حليبًا

ولتُغسل قدميك على كتلة الفضة،

في حوض فيروزى،

لترتد الرداء الطاهر كهبة بتاح لك.

ليفك لك أربطة مومیائك

لتشرب ماءً من مذبح رع

ليعطك أوزوريس "أشياء لتفعلها" (شعائر لتتمها)

لتنظر إلى النور دون أن تدفع بعيدًا

في بيت الظلام الخاص بك

وليفض النيل (في ارتفاع) بسبعة أذرع على حقلك

وفي بيت العطش الخاص بك(٣٩)

لتشرب قصعة لبن كهدية من سخت – حور

لترتد الرداء الطاهر و تخلع الآخر

لتلبسك يدا نايت

لتر قرص الشمس ولتعبد رع

ولتهدأ هذا الذي يشرق في نون

وسوف يعطيك المرء الخبز في ممفيس

وماء إراقة على مائدة قرابينك

ويبدأ المتن بموضوع كان موجودًا في منتصف المتنين الأوليين: فتح أبواب السماء. وهو هنا كافتتاح للمتن، له نفس الوظيفة، وهى في المتن ١ نداء الإيقاظ مع طلب اتحاد الأعضاء، وفي المتن ٢ الأمر "تعال" بطلب التشخيص في جسد عبادة. ويرتبط منظر الفتح بالمتن ٢ في صياغة قبر سينموت ارتباطًا وثيقًا. لأن النص يشير إلى فتح جهات العالم، ليستطيع الميت أن يخرج منها ويذهب إلى مواضع القرابين. وهنا أيضًا يجب أن تبقى السماء والأرض والعالم السفلي مفتوحة للميت، لا ليدخل منها، ولكن حتى يخرج

حيثما وجد. ويلي ذلك بيتان يربطان حرية تنقله غير المعاقة بمسار الشمس وإضافة إلى ذلك يختمان باقتباس أدبي معبر. وعلى الميت أن يخرج مع إله الشمس صباحًا من العالم السفلي ويعود إليه في المساء "يتخطى بحرية مثل سادة الخلود"، وهذا اقتباس من تعاليم مري كا رع، حيث جاء:

البقاء هناك يدوم إلى الأبد.

أحمق، من يفعل ما يذمون.

من يصل إليهم دون آثام،

يصبح كإله،

يتخطى بحرية مثل سادة الخلود[٤٠].

ولقد نشأ هذا من وصف لمحكمة الموتى، وهكذا يلمح نصنا بهذا الاقتباس إلى محكمة الموتى، إلى حرية التنقل، التي خصصت للمبرأ فقط.

وكما تلا موضوع الإيقاظ في المتن ١، والاستدعاء في المتن ٢ جاء هنا بعد موضوع الفتح استحسان القرابين. والتفسير الديني للهبات كطعام إلهي يفهم بالفعل من تسميتها: فقد أُعلن أنها هبات بتاح وحورس.

ولا يلي التلقي هنا رحلة سماوية مثل المتن ١، ولكن على العكس من

ذلك تمامًا نزول إلى العالم السفلي، فلا يُقصد بــ"طرق الظلام" شيء آخر غير هذا. وبالفعل يظهر هذا البيت تقريبًا حرفيًا في أحد أناشيد الشمس، الذي يصف الرحلة الليلية لإله الشمس:

عندما تولي وجهك غربا

فلتحص عظامك ويضم جسدك،

ويحيا لحمك، وأوعيتك قوية.

ولتنمُ روحك، وتمدح صورتك الشريفة

لتهدياك ريشتاك على طرق الظلام

لتسمع نداءات معيتك(٤١)

وهذا التشابه الذي يتمناه المرء لإله الشمس وللميت مدهش. وعلى هذا التطابق يقوم الأمل في أن يتمكن الميت من الخروج مع إله الشمس أو أن يدخل أو يشرق أو يغرب.

ويبدو مفاجئا بعض الشيء أن النص – بعد هذا التفسير القصير لرحلة السماء – انتقل مرة ثانية إلى موضوع إطعام القرابين. وعندما نتمعن في هذه

الأبيات نجد أنها تدل هنا على الحياة الأخرى، على الرغم من أن الحديث فيها عن الماء والخبز والجعة والحليب. فهى تعرض العلاقة بين الإله والقرابين مباشرة، فبتاح وحورس يعطيان الموتى، ما أُعطي لهما من قبل. إلا أن هذه الآلهة تعطي الميت، ما أنتجته بنفسها، ولا يرتبط هذا بأي هبات بشرية. فحابى تجسيد لفيضان النيل وهبته الطبيعية هي الماء. أما نبري فهو إله الحبة وتجسيد للغلال: وهو يعطى الخبز[٤٢]. وحاتحور إلهة عظيمة، وهي أكثر من تجسيد للجعة، (وهناك أيضًا الآلهة المناسبة واسمها تينيم أو تينيميت)، ولكنها الآن هي إلهة السكر؛ ومن ثم فهى سيدة الجعة. وهي تظهر في هذا الدور أيضًا في أمنيات الخطاب الأدبي الذي اقتبسناه في صفحة ٣٧٢ وما بعدها:

فليعطك إله الحبة خبزًا، وتعطك حاتحور جعة

ولترضع من ثدي إلهة الحليب[٤٣]

على العكس من ذلك تنتمي حسات إلى أنصاف الآلهة (di minores) وتجسد الحليب، الذي تهبه للميت. هذا الرباعي الغريب يعمل كالعادة مثل الشجرة الإلهة كمانحين للغذاء الخالد. وفي منظر في معبد أوزوريس الصغير في دنـــدرة يظهر خماسي الآلهة مع طعامهم الإلهي وهباتهم: حابــــي (ماء) ونبرى (خبز) وحاتحور (جعة) وسخت حور (حليب) ورننوتت (نبيذ)[٤٤].

هذا المنظر يحدث بلا شك في الجنة، وبالمثل المنظر التالي الذي

يصف زينة الصباح للميت والتطهير والملابس. ولا تؤدي رحلة العالم الآخر بالميت إلى العرش السماوي، الذي يتقبل فيه مبايعة أتباعه، ولكن إلى أسلوب حياة نبيل مصري ضامن لإمداده، ويستطيع أن يرتدي كل صباح ثوبا طاهرا، بعد أن غسل قدميه في أوعية غسل غالية[٤٥]. والطهارة والملابس ينتميان لبعضهما البعض، ومن ثم تبني هذه الأبيات الأربعة معنى واحدًا. فبتاح يظهر كما يظهر غالبا كإله النسيج، المختص بثياب الموتى، وعلى سبيل المثال في متن قرابين قبر ١٠٠[٤٦]:

فلترتد ثيابًا أعطاها لك بتاح

مثل (؟) ما خلعته حاتحور[٤٧]

وفي متن للموتى على تابوت للأميرة عنخنس نفرإيب رع (الأسرة السادسة والعشرون) جاء ما يلي:

أمر رع، أن يكون لك قماش ثوب من ذهب

صـُنع بتاح جميل المحيا[٤٨]

وتختص إلهة النسيج تايت ونساجات نيت في صا الحجر بأربطة مومياء الميت. وأربطة المومياء، التي يريد بتاح أن يفكها ويبدلها بثوب طاهر. ولقد كان ازدواج التحنيط مدركًا تماما من قبل المصريين، فمن ناحية

هو يحمى الجثمان من التحلل والتعفن ويحوله إلى شكل مزين بـــ "قوة سحر محققة" دائمة، وشكل غني بنصوص وصور شافية من كل نوع. ومن ناحية أخرى يعني القيود والجمود. والجسد المحنط في شكل المومياء ليس هو الجسم، الذي يريد أن يخدم المتجلي، حتى "يتخطى بحرية مثل سادة الخلود"، وليس هو "جسد d.t" الذي يتحكم فيه الميت، حتى يتحرك بين العالم السفلي والعلوي ويستطيع أن يصل إلى طعام قرابينه، كما يصف المتن السابق. ولقد أشار إريك هورنونج مؤكدا قبل أي فرد آخر إلى أن جسد العالم الآخر للميت ليس هو المومياء. وفي هذا يقول: "يأمل المصري في العالم السفلي – الذي يسري على أنه مكان إقامة جسده – أن يتخلص ثانية من الحفظ الجامد لشكل المومياء. إنه يريد أن يتحرر من الأربطة التي تشد جسده بل تقيده[٤٩] شكلاً، يريد أن يستخدم أعضاءه وجهازه التناسلي والحسي ثانية. وقناع المومياء حام، ولكنه يغطى وجهه ويجب أن يبعد عنه، كما تريد أعضاؤه أن تصحو من جمودها الجسدي. أما هو فبالطبع يريد أن يخطو إلى هناك بحرية في شكل يماثل شكله الأرضي ويملك وظائف الجسد الأرضي. وعلى هذا فإن أمنيته أن يُمد في العالم الآخر بالثياب، وهذا لا يعني شيئا لجسد المومياء الملفوف"[٥٠]. وكعديد من الأمثلة يقتبس هورنونج نصا من كتاب البوابات، وفيه هبط إله الشمس العالم السفلي كشمس الليل إلى الموتى، ويتوجه إلى اثنتي عشرة مومياء ترقد على محفة في شكل ثعبان:

أنتم... يا معية الذي يسيطر على الغرب

أيها الممددون.... وعلى محفاتكم ترقدون-

على لحمكم أن ينهض من أجلكم

ويجب أن تجمع لكم عظامكم

وتضم لكم أعضاؤكم

وليتحد لكم لحمكم!

ولأنوفكم نسمة هواء رقيقة

لتفك ضمادات مومياتكم

وليزاح قناع وجهكم!

ونورًا تكون عينا إلهكم

حتى تروا بها الضياء

ولتنتصبوا من خمولكم

حتى تستقبلكم حقولكم![٥١]

هذا التحول العجيب لجسد المومياء الجامد إلى جسد يتنفس ناظر حر الحركة هو عمل شمس الليل طبقًا لعرض كتب العالم السفلي ونصوص كثيرة من الدولة الحديثة، شمس الليل التي توقظ الموتى بنورها المحيي، وقبل كل شيء توقظهم باستحسان من "نوم الجمال النائم"[٥٢].

والبيتان التاليان يظهر فيهما رع وأوزوريس إلى جوار بتاح. ومن "محراب رع" أي من هليوبوليس يجب أن يشرب المتجلي ماءً، وعلى أوزوريس أن يمنحه "أشياءً ليفعلها" والتعبير المصري "أداء العبادة" أو "إتمام الطقوس". و"سيد فعل الأشياء" أي "سيد الطقوس" هو لقب متداول للملك المصري. وأنا لا أعرف هذه الأمنية في مكان آخر من نصوص الموتى المصرية، ولكن الفكرة العامة، أن الميت يقترب من الآلهة في وظيفة كاهن، ظهرت من نهاية الأسرة الثامنة عشرة في برنامج صور القبور. وتتحدث الأبيات التالية من القبر:

فلتنظر إلى النور، دون أن يحجب

في منزلك للظلام

وليفض النيل بـ (ارتفاع) سبعة أذرع على حقلك

وفي منزلك للعطش

وتحول قرابين الموتى والترتيل هذا المكان الذي ينقصه الكثير إلى مكان وفرة. ولا يدل التفسير الديني للقرابين هنا عن عالم أخروي، ولكنه يدل على تحول للأحوال الدنيوية. فالقبر لا يجب أن يحبس الميت، بحيث لا يستطيع الخروج والنظر إلى النور. ولا يجب على النيل أن ينساب بمنأى عن وادي الصحراء، ولكن عليه أن يصل إلى القبر من خلال قوة المتن والهبات. وفي أمنيات الخطاب الأدبي كان الحديث عن تعبير مشابه لضوء الشمس وفيضان النيل:

فلتر تلألؤ الشمس في العالم السفلي، عندما يمر بك،

ولينساب نون في بيتك ويغمر طرقك.

ويفيض سبعة أذرع عاليًا على جنبات قبرك(٥٣).

مثل هذه الأمنيات توجد بصورة متكررة كثيرًا في متون موتى الدولة الحديثة والعصر المتأخر. وفي بعض الأحيان يجب على نون، المحيط الأزلي، الذي ينبع منه – كما يعتقد المصريون – فيضان النيل، أن يغمر القبر نفسه:

تجلي لروحك!

لتناد في يوم عيد واج،

وليسبب لك نون فيضانا على مقبرتك الصخرية(٥٤)

وفي بعض المواضع الأخرى يظهر بوضوح، أن المقصود بفيضان النيل ليس إلا صب من إناء الإراقة(٥٥):

إراقة على مائدة القرابين ! تقبل قرابين الإله!

وليعطك حابي كل الأطعمة الجيدة(٥٦)

والفقرة الختامية لا تأتي بموضوعات جديدة، ولكنها تكمل الفقرات الموجودة. وتأتنس إلهة الحليب سخت – حور بالإهات الطعام الأربع حابي، ونبرى وحاتحور وحسات، أما إلهة النسيج نايت فتأتنس ببتاح كمتبرعة برداء طاهر. ويتوقف أمر النص على حشد أكبر عدد ممكن من الآلهة لخدمة إمداد الميت. ويهدف التفسير الديني لهبات القرابين إلى ربطه بالرعاية الإلهية. ويختم المتن بذكر ثالث لإله الشمس، الذي يظهر كأهم الآلهة المتجمعين حول الميت:

فلتر قرص الشمس وتعبد رع

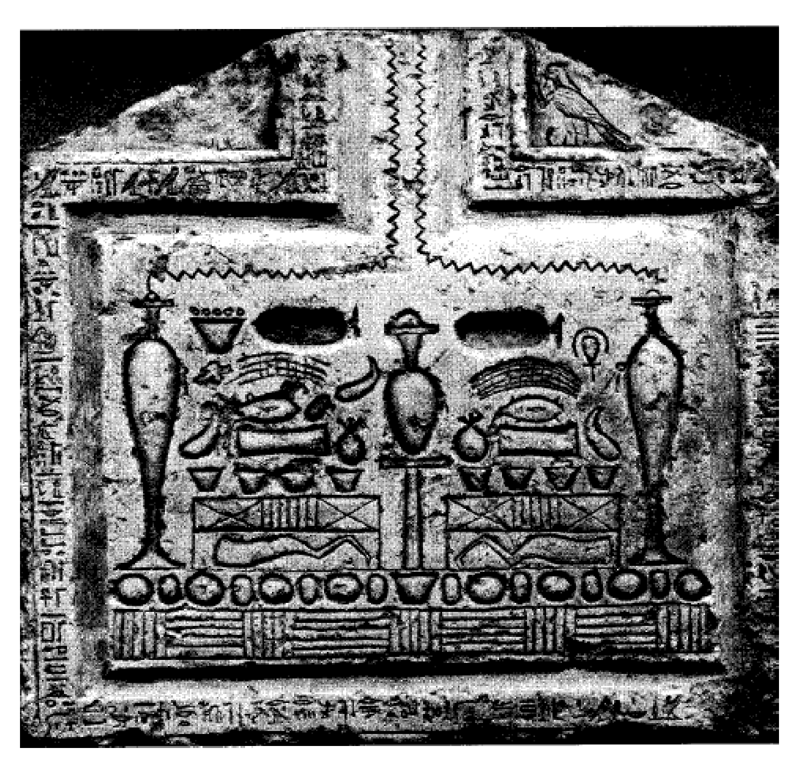
ولتهدئ ذلك الذي يظهر في نون

وليعطك الخبز في ممفيس

وإراقة ماء على مائدة قرابينك.

وتعود الأبيات الأخيرة مرة أخرى إلى الداعي وهو، هبات القرابين:

خبز في ممفيس وماء هنا، على صينية القرابين في القبر. ومع ممفيس تكون الإشارة مرة أخرى إلى بتاح. ورع وبتاح وأوزوريس الذي ذكر مرة واحدة، وهم الآلهة الكبار التي تهتم بالميت، أما حابي ونبري وحاتحور وحسات وسخت – حور ونايت فهم آلهة الإمداد، الذين يطعمونه ويسقونه ويلبسونه. كل هذا بما فيه "الخبز في ممفيس" ينتمي للتفسير الديني لهبات القرابين، والكثير يشير إلى أنها ذكرت في البيت الأخير. ومائدة القرابين المصرية شكلت بحيث تعرض عليها العناصر المهمة لإطعام الموتى، الخبز، والجعة، والإوزة، وفخذ الثور والخضراوات، والكل محاط بمجرى ماء، وله مصرف في وسط الناحية الأمامية.



صورة رقم ٦٣

صينية القرابين وعليها هبات القرابين ومصب لتصريف الماء

هايدلبرج – القرن الثالث قبل الميلاد

ويحدث إحضار القرابين بأن يصب الكاهن ماءً من إناء إراقة على مائدة القرابين ويرتل في أثناء ذلك متنا. وبه تنشط هبات القرابين المعروضة، ويثريها ماء الإراقة بقوى محيية، بحيث إن الميت يحيا ويقوى بهبة ماء فقط مع تفسيرها الديني في شكل الترتيل المرافق، ويرتبط بإمداد آلهة العالم الآخر.

الفصل الخامس عشر

التفسير الديني

١- دلالة حديث التجلي

"التفسير الديني".هو الاسم الذي أطلق على العملية التي يتم بها شحن هبات القرابين بمعنى، وذلك من خلال المتن المصاحب بحيث أن المتلقي لا يشربً ويطعم، ويدهن أو يلبسً...الخ فحسب، ولكن توفر له فوق ذلك حرية الحركة ويتاح له الصعود إلى السماء مما يمنحه محبة الآلهة وغير ذلك. هذه العملية اللغوية لا تقتصر على متون القرابين المختلفة وإنما امتدت إلى التطبيق أيضا، وهي سمة بارزة في أدب الموتى كله تقريبًا. ويبدو ذلك ضروريا لفهم نصوص العبادة المصرية لا في عبادة الموتى فحسب، ولكن في عبادة الآلهة أيضا. ويبدو أن العملية قد تطورت في عبادة الموتى، لأن التفريق الكائن هنا بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى، والانتقال من مجال إلى مجال آخر، له معنى أساسي ومسيطر. والتفريق بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى، وبين العالم المرئي وغير المرئي يظهر دلالة طقوس الموتى ومتون الموتى ويمنحها ازدواجًا مميزًا. فـــ "الموجود هنا" يشير إلى "الموجود هناك"، والعكس صحيح. وتنقسم عملية الصياغة الرئيسة إلى مجموعتين: "تمييز الحالة" و"التفسير الديني"، وتمييز الحالة يصف الميت في "الشكل النهائي" وأفعاله، وقدراته وعلامات الشرف وخصوصيات معالم الوجه،

وعلى سبيل المثال كإنسان برأس ابن آوى. وعمليات الصياغة هنا تدور حول نقل الميت إلى هذه الحالة أو اعتماده فيها. وهنا يلعب اعتراف الكائنات الأخروية التي ترى الميت في "شكله النهائي" دورًا كبيرًا، وتستجيب لهذه الرؤية بالتهليل والخوف والولاء والمبايعة.... إلخ. وما يقوله إيمرسون فون دير شونهايت Emerson von der Schönheit، يسري على التجلي في مصر: إنه "في عين الناظر in the eye of the beholder" ويكتسب حقيقته بداية من رد فعل الآخرين. وفي هذا الصدد كانت هناك علاقة وثيقة بين التجليات والأناشيد بصفة خاصة ، لأنه في الأناشيد يلعب رد فعل المخلوقات الأخرى على الآلهة الظاهرة أيضًا دورًا أساسيا. وفي منظر رد الفعل هذا الذي يتراوح بين السرور الطاغي والإحباط المروع تصور الأناشيد والتجليات نفسها بالتأكيد. والنشيد نفسه يكون رد فعله على الإله الظاهر مثل رد فعل العابد الراكع، الذي يصف النشيد رد فعله. كما أن التجليات يكون لها رد فعل على الميت الظاهر كمتجلٍ، بحيث يكون لرد الفعل هنا معنى "سحري"، لأنه يستثير هذه الظاهرة (تجلي الميت) مسبقًا، فهى تنقل الميت إلى الحالة التي تصفها.

وإذا كانت عملية "تمييز الحالة" تدل على الميت المخاطب نفسه، فإن مبدأ "التفسير الديني" يدل على الشعائر ومعطياتها المكانية، والشخصية والشيئية ويخضعها لمعنى إلهي. ومن ثم يشترط التفسير الديني التفريق بين "عالم الحقيقة" و"عالم العبادة" و"عالم الآلهة"، تفريق كانت بدايته على مدى الدولة القديمة. هذا الانفصال المتدرج لمستويي المعنى هذين يُلاحظ في صياغة

تاريخية مفصلة لنصوص الأهرام سماها س. شوت S. Schott ب "امتداد الإشارات"، فالنصوص الأولى تستخدم ضمير الإشارة (هذا / هذه / هؤلاء)، وتشير بها إلى ضمير قريب حاضر، أما النصوص المتأخرة فعلى العكس من ذلك تستخدم الضمائر "تلك، ذاك" التي تدل على البعيد[١]. ومع الانفصال بين عالم العبادة وعالم الآلهة دخل إلى تراتيل العبادة المصرية "ازدواج للمعنى" أو دلالة المستويين، مما صعب من فهمها، لولا وجود تعليقات واضحة لبردية الرامسيوم الدرامية ساعدتنا على فهم ذلك. ولأن هذا النص، يصور للتجليات مستويين أساسيين للدلالة على المعنى بطريقة لا مثيل لها، أود أن أتناوله بتمعن أكثر، ومن ثم أعود باستفاضة إلى "تعليقات عبادية مصرية قديمة"[٢]. وبردية الرامسيوم الدرامية (DRP)[٣] تحتوى على نسخة لشعيرة لسنوسرت الأول، وقد كُتبت إما في أثناء ارتقائه العرش أو بمناسبة عيد تذكاري. والكتابة اليدوية قسمت أفقيًا إلى شرائح ضيقة (في الأسفل) ذات خطوط مجسمة لأحداث الشعيرة المفردة، وشريحة كتابية رأسية عريضة فوقها. ولقد فقد بداية النص ولكن الخطوط المائة والتسعة والثلاثين الباقية تحتوي على نص ذي ٤٧ منظرًا، وتوجد أسفلها ٣١ صورة (بعض الصور تجمع منظرين معًا)، وقد بنيت المناظر كلها نصيًا بنفس الطريقة، فكل نص منظر يضم خمسة عناصر أ حتى هـ، بحيث إن العناصر ج – هـ يمكن أن تظهر في بعض الأحيان عدة مرات:

أ – وصف للأحداث: جملة مصدرية تبدأ بـ ḫpr.n "حدث أن".

ب – جملة تفسيرية مع الأداة pw "هذا، "هذا معناه".

ج – تعليمات للكلام.(من يتحدث مع من)

د – الكلام.

هـ– ملاحظات بشأن الأدوار، ومستلزمات العبادة وأماكنها.

و– صورة تفسر أحداث الشعيرة بكتابة مختصرة جدًا، غالبًا مع ملحق للعنوان يوضح أن أحداث عبادية تتم وليس حوادث أساطير (إلهي دنيوي).

والنقاط ج، د، هـ يمكن أن تتكرر عدة مرات، أي أن الجمل الابتدائية أ وب يمكن أن يتبعها كلام للإلهة (في الأمثلة القادمة ٤،٧،١٠)، التي توضع كل منها في إطار (٣،٦،٩) وملاحظات (٥،٨،١١).

ولننظر إلى المنظر العام لمنظر ما:

(منظر II)[٤]

أ ١ حدث أن ثلاث حزم - Ima وثمانية أوعية – Mensa قد جُلبت إلى الجزء الأمامى للسفينتين.

ب ٢ هذا يعنى: حورس يتحدث مع ست

ج ٣ حورس لـ "ست"، متحدثًا:

د ٤ "يجب ألا تبتعد عن هذا، الذي هو أكبر منك!"

هـ ٥ ست ا قارب ا عيد ḏsr صنع القارب

ج ٦ إيزيس لنفتيس متحدثة:

د٧ أنطيبة الرائحة، أنتِ حلوة الرائحة بشيء ما

هـ ٨ أوزوريس ا إما Imaا أولاد حورس

ج ٩ حورس لتحوت متحدثًا:

د ١٠ "يجب أن تتذوق (هي) آثامك"

هـ ١١ تحوت - ناظر صنع الخمر -...

و = ١٢ صورة تعرض spr المسمى "ناظر صنع الخمر مع وعاء وحزم – Ima أمام مركب مع الملك (ملحق كتابي "ملك" , mnzȝ 8, sprw)

والجملة (١) تمثل مبدأ دلالة المستويين. يدور المستوى الأول حول مادة العالم الحقيقي والأشياء، ويدور المستوى الثاني حول حدث إلهي دنيوي. وتدل الجملة (٢) على المستوى الأول في شكل تعليق، ومن ثم يتم التعليق

على القول كله، وليس على تعبيرات فردية. والضمير pw يعود على "هو، هى" في مضمون الجملة وليس على مشاركين للفعل مفردين. ومضمون الجملة هو حدث، السفينة، "يجلب"، وأشياء (مفعول) هذا الحدث هى ثلاث حزم إما – Ima، وثمانية أوعية مينزا - Mensa. أما الهدف فكان مقدمة السفينة، فالأشياء يجب أن تجلب إلى "هناك" – وسوف نقول– تحضر. وفاعل الحدث لم يسم، وهنا تأتى الصورة لتساعدنا، إذ تعرض صانع الخمر sprw ككاهن قائم على الاحتفال.

والحدث الإلهي الدنيوي على المستوى الثاني الذي ذكر الجملة ٢ كتفسير لحدث العبادة الدنيوية على المستوى ١، يبدو من الوهلة الأولى أنه بلا دافع ولا علاقة. فما هى علاقة حدث "حورس يتحدث إلى ست" بحدث العالم الحقيقي لإحضار الحزم والأوعية؟ كما نجد الوضع ٢ كثيرًا جدًا بنفس الطريقة، وبالتحديد يشغل بفعل كلام. ولتفسير العلاقة بين المستوى ١ (العالم الحقيقي) والمستوى الثاني ٢ (عالم الآلهة)، علينا أن نتعامل مع الجمل ٣ – ٥. أما ما قاله حورس لست فهو يشير إلى الكلمة المصرية "قارب": "عليك ألا تبتعد عن هذا الذي هو أكبر منك"، والكلمة wꜣj "يبقى بعيدًا" تنطق قريبًا من wjꜣ "المركب"، وربما تنتمي أيضًا ꜥꜣ "يكون كبيرًا" لهذا الجناس الصوتي الناقص. ويلعب ست دور المركب. وقد عُرض هذا بوضوح في الملاحظات ٥: ست – سفينة - عيد، ولكن هنا يُقصد بهذا عنصر واحد للحدث "يفسر": السفينة. كما يضم الحدث على الأقل عنصرين آخرين: حزم إما – Ima وأوعية مينزا – Mensa. ويدل عليهما حديث الإلهين ٤ و١٠. أما ما تقوله

إيزيس لنفتيس فيشير إلى حزم إما – Ima. وتكون كلمة jmʒ. "يكون محبوبًا". في جناس صوتى مع jmʒ "النخلة" وهكذا. أما الكلمات التي يقولها حورس لتحوت فتحتوي على إشارة إلى mnzʒ "الوعاء": والكلمة mnt "معاناة" تنطق قريبًا من mnzʒ "وعاء". ومن هنا تنشأ العلاقة بين المستويين من خلال اللعب بالكلمات(٥).

والآن نريد أن نشاهد مثالاً ثانيًا من نفس النص، حتى نجعل العلاقة القائمة على النموذج واضحة، ونختار المنظر ٣٣ كحالة خاصة واضحة(٦).

أ ١ حدث أن بردية الصديرية - qnj أحضرها الكاهن المرتل

ب ٢ وحورس هو الذي يحتضن أباه ويتجه إلى جب

ج ٣ حورس متحدثًا لجب

د ٤ "لقد احتضنت أبيهذا الذي أصبح متعبًا، حتى.

هـ ٥ أوزوريس ا صديرية qni

ج ٦ حورس متحدثًا لجب

د ٧ "!..أصبح معافًا تمامًا ثانية"

هـ ٨ أوزوريس I أهداب snb بوتو

و ٦ صورة

الصورة: كاهن، إلى اليمين، وأعلاه نقش ملحق: ẖrj-ḥʒb . "الكاهن المرتل"؛ أمامه نقش ملحق: ḏd mdw: jnj qnt zp sn "متحدثًا": يحضر ١٢ صديرية، جعة srmt ، ٦ خيوط نسيج، ٤ خيوط نسيج، ثيابا من قماش أرجواني ونسيج ssf!"(٧)

وهنا أيضًا تنشأ العلاقة المتبادلة بين عالم العبادة وعالم الآلهة من خلال جناس صوتي. فالصديرية أو العباءة، قطع رداء، أحضرت في هذا المنظر، تسمى "المحتضنة" لأنها تحيط مرتديها بكميها كأنها تحميه. إنها قريبة جدًا منه بحيث إنها تربطه من خلال احتضان، يأخذ فيه حورس أباه أوزوريس بين يديه. هذه الحالة أكثر وضوحًا من السابقة، لأننا نعرف عن هذا الاحتضان في مكان آخر. إنه حدث أسطوري أساسي، فبهذا الاحتضان تذهب قوة حياة الابن إلى الأب، وينتقل "القرين"، وهو المبدأ الأسري المشروع من الأب الميت إلى الابن (قارن صفحة ٩٤ وما بعدها)، ونحن نعرف هذا أولاً من أسطورة، يحكيها "نصب تذكاري لديانة ممفيس": هناك تنتهي القصة باحتضان بين

أوزوريس وحورس، الذي يظهر فيها كملك:

وهكذا نجح أوزوريس في الأرض أن يصل إلى برج الملك

في الناحية الشمالية لهذا البلد، الذي بلغه.

وظهر ابنه حورس كملك لمصر العليا والسفلى

بين ذراعي أبيه أوزوريس

وسط الآلهة، الذين كانوا أمامه ووراءه(٨)

ثانيًا نعرف هذا الاحتضان في شعيرة ارتقاء العرش، كما تعرضه نصوص التتويج لحتشبسوت في الدير البحري. هناك يكون الملك العجوز هو الذي يحتضن ابنته وولية عرشه عند إعلانها ملكة. وثالثًا تشير نصوص الموتى المرة تلو الأخرى إلى هذا المنظر(٩). ويمكننا أن نتعرف من هذا المثال بصورة أوضح من المبدأ الآخر "للتفسير" الذي يوجه التعليق.

وينشأ المبدأ من التفريق المنتظم والعلاقة المتبادلة لطبقتي المعنيين "عالم العبادة" و"عالم الآلهة"، ويوجد في عالم العبادة الملك، والكاهن – الموظف والأشياء مثل السفن، وسعف النخل، الأوعية، ومائدة القرابين، والأردية... إلخ. وفي عالم الآلهـــة توجد آلهة وأفعالهم وكلامهم، وكلام الآلهة هو

العنصر الإلهي الدنيوي الاساسي، مثلما يكون فعل الشعيرة في عالم العبادة. والتعليق (الجملة ٢) هو علاقة متبادلة واضحة لطبقة المعنيين. فهو يشير بالأداة pw "هذا هو" إلى طبقة المعنى العبادي الدنيوي، وتلحقه بالمعنى العبادي الدنيوي كتفسير لها. والتعليق لا يوضح سوى ما يربط طبقتي المعنى ضمنيًا. والطبقة الإلهية الدنيوية هى تفسير للعبادة الدنيوية. ولا تحمل الأفعال العبادية الدنيوية معناها في ذاتها. فهي لا تتعلق بمجرد التجهيز بسعف النخل والأوعية أو إحضار الصديرية، ولكنها تحتفظ بمعناها من خلال أنها تشير إلى حوادث إلهية دنيوية. وتشير العبادة إلى حوادث إلهية دنيوية تدل بدورها على أفعال عبادية. ومن خلال الإشارة والتفسير تتشابك عبادة العالم وعالم الآلهة. هذا التشابك يتحقق بميل إلى شكل اللعب بالكلمات[١٠]. فالكلمة qnj "عباءة" "تشير" إلى احتضان - qnj حورس وست، والاحتضان الأسطوري يعنى مفعول العبادة. و"صفة الإشارة" للعبادي و"صفة التفسير" للحدث الإلهي الدنيوي ينتميان لبعضهما البعض.

وعندما تكون للعبادة من ناحيتها صفة إشارية، فإن التفسير لا يظهر كتعليق ثانوي. والناحيتان تشترطان بعضهما البعض مثلما يشترط الجزءان الكل. فالتفسير ليس ثانويًا بالنسبة لحدث العبادة، ولكنه أساسي، فالعبادة تتم مع الشعيرة نفسها. هذه العملية أسميها "التفسير الديني"[١١]، وينشأ من خلال ذلك طبقتان للدلالة، ويمكن للمرء في قياس "لتعدد معنى الكتابة" أن يتحدث عن "تعدد لمعنى الحدث". ويدل التفسير الديني على معنى الحدث الكامن للناظر غير المطلع، أو كما قيل في العصور الوسطى "المعنى الصوفي (الباطن) sensus mysticus". ويسلك حدث العبادة الدنيوية والتفسير الإلهي الدنيوي

تجاه أحدهما الآخر، مثل sensus mysticus المعنى الحرفي sensus literalis" في العصور الوسطى وبدايات زمن التأويل. والأفعال تعني على سبيل المثال "التطهير" (المعنى الحرفي) و"إعادة الميلاد" (المعنى الباطن) أو "الإطعـــام" (sensus literalis) و"الصعــود إلى السمـــاء" (sensus mysticus)، وعمليـــة التفسير الديني تبدو قريبة من الكناية في بعض النقاط. والمغزى الإلهي الدنيوي للأشياء والأشخاص والأفعال يبني طبقة معنى أكثر غموضا وأكثر سرية، ومعرفة خاصة.

وتعامل العلاقة بين عالم العبادة وعالم الآلهة عادة ك "العلاقة بين الشعيرة والأسطورة"[١٢]. هذه العلاقة يتصورها المرء بأن الأسطورة طبقة معنى ثانوية ترسبت على الشعيرة القديمة. ويفهم المرء الأسطورة عادة على أنها قصة متكاملة تربط بالشعيرة في عرض عبادي للحكايات الأسطورية. وهذا ليس بالضبط الحال في التراتيل العبادية المصرية. فالشعيرة هى الأساس ولا تخدم عرض الأسطورة، ولكن على العكس من ذلك تخدم الأسطورة تفسير الشعيرة. وهذا يعني أنه يأخذ من الأسطورة بعض الأحداث القليلة دون أن يظهر أي سياق روائي. والأسطورة لا توجد هنا كقصة للناظر، ولكن كتكرار للقصص والأحداث والممثلين. ومن ثم يظهر تعبير مثل "عالم الآلهة" أكثر قابلية. وعندما ترتبط القصص والأحداث والممثلون في سياق روائي كبير فيمكننا حينئذ أن نتحدث عن "الأسطورة".

ولكن المسألة لا تتعلق بالتفسير فقط، ولكن بتحول حقيقي يتعدى الأشكال والوظائف العادية للأسطورة. فمن الإطعام يصير الصعود إلى السماء، ومن عرض صديرية - qnj يصبح احتضانا – وإعادة حياة. ومن

خلال وجود ربط بين عالم العبادة وعالم الآلهة نصل إلى تحول من حدث عبادي دنيوي إلى حدث إلهي دنيوي. هذه الوظيفة التحويلية للمتن يعبر عنها بالكلمة sȝḫ "تجلٍ". وترتيل المتن بتفسيره الديني له تأثير تحويلي يقوم على ربط لغوي لمستويي معنيين[١٣]. فالدنيوي يصبح شفافًا للأخروي، والأخروي يصبح مرئيا في الدنيوي.

ويسيطر مبدأ التفسير الديني على العبادة المصرية كلها، فعلاقة التفسير الإلهي الدنيوي لمجال العبادة الدنيوية تبقى إما مضمرة أو ظاهرة، ويتم هذا في عدة أشكال، وجملة التعليق كما تظهر في بردية الرامسيوم الدرامية هى واحدة فقط من احتمالات كثيرة. ولكن هناك احتمالا آخر أكثر قبولا هو "عبارات الأسماء". وهنا يصبح عنصر عبادة دنيوية – شيء أو مكان – "اسما" للآلهة، التي "يشير" أو "يدل" عليها. ومن الجمل المختلفة وملاحظات النص الدرامي يبني بهذه الطريقة نصا مستمرا. وهكذا يصبح من (مثل غير المحتفظ به) نص * "الآلهة تتحدث لست": < احمل واحدًا أكبر منك > – ملاحظة: الـــ Tfȝ - wr– المقدس – الجملة "(احمل واحدًا أكبر منك) تقول (الآلهة) له في اسمك Jtfȝ-wr" (بردية ٦٢٧)[١٤]. وهنا أيضًا يظهر مرة أخرى بوضوح أن اللغة هى التي تحمل وتنجز تشابك مستويي المعنى؛ ومن ثم وحدة ومغزى الحقيقة[١٥].

ونتمسك بأن: مبدأ التفسير الديني يشترط (نوع المعنى modus significandi)، الذي تنقسم فيه الحقيقة إلى عدة مستويات للمعنى ، ويدل كل واحد منها على الآخر. وفي مصر نميز مستويين من المعاني ، وبالتحديد الشعيــرة والأسطورة[١٦]. وتنتج اللغة الربط بين المستويين.

ويقوم مبدأ مشابه تمامًا على مجموعة ثانية من المصادر، نتجه إليه الآن، ونجد فيها حوارات يُسأل فيها أحدهم عن المعنى الإلهي الدنيوي أو الأسطوري لبعض الأشياء. وقد احتفظ بمثل هذه الحوارات في نصوص الموتى التي يدور الحديث فيها حول الانتقال إلى العالم الآخر. ويبدو منظر الانتقال هنا أساسيًا: وتدور الحوارات حول طقوس الانتقال rites de passage. ولقد اقترحت لهذا الأمر المفهوم "استجواب أولي"[١٧] ويدور التفسير الأسطوري حول شيئين معقدين يرتبطان بصورة خاصة بهذا الانتقال. وينصب الموضوع من ناحية على عبّارة عليها أن تنقل الميت إلى العالم الآخر، ومن ناحية أخرى على شبكة صيد يريد الميت أن يهرب منها. وشبكة الصيد ممتدة بين السماء والأرض وتهدد الميت، إذا جرؤ على العبور في شكل طائر. وفي الحالتين يجب على الميت أن يخضع لاستجواب. وهنا يتوقف الأمر على قدرته على تسمية أجزاء العبَّارة وشبكة الصيد بأسمائها الإلهية الدنيوية. ولقد تناولنا هذا قبل ذلك.

وهنا نتعامل أيضًا مع ازدواج لمستوى المعنى، فكل شيء له اسمان، اسم في عالم حقيقي، وآخر في عالم الآلهة. وهنا يضاف عنصر السر والتقوقع. والاسم الإلهي الدنيوي معروف فقط للمدخل، فله صفة كلمة العبور (السر) التي تمنح العارف قوة التصرف. ولقد أمكن لـــ "دينو بيدولي Dino Bidoli"، الذي تناول في رسالته للدكتوراه متون شبكة الصيد ونصوص رجل العبّارة بناءً على تشابهات من الطوائف الحرفية الإسلامية والأوروبية أن يعيد بناء مقر الحياة "Sitz im Leben" لهذا الاستجواب بطريقة مقنعة جدًا. فنصوص العبارة على سبيل المثال يمكن إرجاعها إلى "مراسم":

(حدث) في الترسانة البحرية للدولة القديمة، ومن المحتمل أنه عند انضمام عضو جديد لمجموعة حرفيي بناء السفن تم توزيع أدوار لسيناريو. ولدينا هنا مثال من مصر القديمة للإدخال في "أسرار المهنة"، ولا سيما في الشكل التقليدي للاختيار بخطب متبادلة ثابتة، كما نقابله في عصور زمنية مختلفة في عادات العمال والطبقة المثقفة، وتظهر أحيانًا خاصة في الدوائر الحرفية في مصر الآن. وفي مثل هذا الاختبار لا يتوقف الأمر أساسًا على اختبار المعرفة الفنية بمعناها الخاص. ويسري هنا بوجه عام لتبرير القبول إثبات القدرة على التحدث بنفس طريقة مثيله المتخصص. وكانت العادة أن يحتفظ بهذا كسرٍ بين أعضاء الطائفة الحرفية المعنية، وكان يظهر غالبًا في وصف رمزي أو أسطوري للأجزاء المهمة للشيء المزمع تصنيعــه (في حالتنا السفينة المسماة "بالعبارة") والأدوات والآلات المختلفة المستخدمة لإنتاجه[١٨].

وهنا تواجهنا الوظيفة الاجتماعية للسر، التي أشار إليها جيورج سمل elGeorg Siml بوجه خاص[١٩]، مبيّنا أنه كان أنجع الوسائل لتكوين المجموعات وإقامة أقوى الروابط الاجتماعية، فكل الطقوس البدائية والروابط للجماعات الشفاهية (أي دون وثائق أو مراسلات) تقوم على السر وكتمانه. ومن الصعب مجرد محاولة العثور على طائفة حرفية لم تعرف في تقاليدها الموروثة مثل هذه الأسرار. وفي الحياة اليومية كانت مثل هذه الاستجوابات تؤدي إلى الإلحاق برابطة حرفية والاحتفال بذلك. وفي عقيدة الموتى يدور الاستجواب أيضا حول القبول في رابطة (بالتحديد جماعة الإمداد) الجماعة

المتصورة للكائن الأخروي الخالد. واستجواب القبول يمهد للانتقال من عالم إلى آخر. فالميت يتأهل لعالم آخر بأن يظهر أنه يمتلك المعرفة ويجيد اللغة التي تربط بين العالمين.

ومبدأ التفسير الديني للعبادات المصرية واستجواب القبول – الذي يمهد للانتقال إلى العالم للآخر – والذي يبدأ بكلمة العبور السرية الإلهية الدنيوية، وهنا إذا جاز التعبير فرغم ما بينهما من اختلاف لفظي سطحي، إلا أنهما يعبران عن تركيب عميق مشترك واحد . "وفي كلتا الحالتين" هكذا يفسر بيدولي Bidoli هذا الانتماء بأنه " يطغى رأى رمزي ذو اقتباسات أسطورية على نص أساسي قديم: فهنا (في بردية الرامسيوم الدرامية) توجد غالبًا شعيرة تتويج قديمة، وهناك (في العالم الآخر) تبعًا للمظهر (توجد) قائمة من الأشياء ذات النوعية الخاصة "[٢٠]. وازدواج العالم وظهوره في المعنى الظاهري والمعنى الأسطوري (الباطني) sensus phaenomenalis وsensus mysticus يبني جوهر الأشياء. وفي استجواب القبول تستخدم لغة سرية يثبت الداخل بإجادتها شخصيته. ومن يعرف هذه اللغة ينتمي إلى عالم الأسرار التي تدل هى عليه، ويسمح له بالدخول إليه. وفي تعليقات العبادة يدور الأمر حول التفسير الديني للشعيرة التي من خلالها ينقل حدث عالم العبادة إلى سياق دنيوي إلهي.

والموضع الخاص الكاشف للكلام في المعني الأسطوري (الباطني) sensus mysticus هو الاستجواب الذي يجب أن يخضع له الميت قبل السماح له بدخول ساحة محكمة الموتى.

"دعه يأتي" يقولون لك عني

"من أنت؟" يقولون لي هم

أنا الجذر الأسفل لنبات البردي

"الموجود في شجرة الزيت" هو اسمي

"أين مررت؟" يقولون هم لي

لقد مررت بأماكن شمال الأدغال (قراءة أخرى: شجر الزيت)

"ماذا رأيت هناك؟"

رِجلاً وفخذاً

"ماذا قلت لهما؟"

لقد رأيت تهليلاً في بلاد الفينيقيين

"ماذا أعطوك؟"

شعلة لهب وقلادة قيشاني

"ماذا فعلت بهما؟"

لقد دفنتهما على ضفاف مياه – ماتي Maati عند قربان المساء

"و ماذا وجدت على ضفاف مياه – ماتي؟"

صولجانًا من حجر الصوان، واسمه "معطى نفس الحياة"

"و ماذا فعلت بعد أن دفنت شعلة اللهب وقلادة القيشاني؟

لقد حزنت على ذلك، فأخرجتهما

فأطفأت النار، وكسرت القلادة

و رميت بها في الماء

"إذن تعال وادخل من بوابة ساحة الحقيقتين هذه، لأنك تعرفنا!"[٢١]

والأسئلة هنا ليست مجرد أسئلة عن أسماء سرية، ولكن عن أفعال معقدة.

وإذا طرح المرء السؤال جانبًا وجمع الإجابات معًا فسيحصل على نص موتى تقليدي، يتحير المرء في فهمه. ويمكن أن تبدو الإجابات المجمعة هكذا تقريبًا:

أنا الجذر الأسفل لنبات البردي

"الموجود في شجرة الزيت" هو اسمي

لقد مررت بأماكن شمال الأدغال

"ما رأيت هناك كان رجلاً وفخذًا

لقد رأيت تهليلاً في بلاد الفينيقيين

قلت لهم : لقد أعطوني شعلة لهب وقلادة قيشاني... (و هكذا) ...

صيغت مثل هذه المتون إجمالا بلغة سرية؛ هكذا يتحدث شخص مستجد يريد أن يثبت هويته. ويمكن للمرء أن يفهم هذه المتون فقط، إذا عرف الشعائر المعينة والأساطير، التي تلمح إليها. وتتعلق تلك الشعائر والأساطير بتقاليد محلية لمعابد وأعياد معينة، تدقق في اختيار المنتمين إليها الذين تمنحهم ميزة الدخول إلى أسرارها (قارن صفحة ٣٠٧ – ٣١٠)، وقد ارتبط مع كل عبادة معرفة حميت أسرارها بعناية. وفي العصر المتأخر قننت هذه المعرفة

المحلية التقليدية، ولقد احتفظ ببعض مثل هذه المراجع[٢٢] بحالة جيدة.

ويقوم مبدأ التفسير الديني على نفس الشرط الأساسي لازدواج مجال المعنى. فالقضية هنا ليست مجرد إثبات هوية المدخل والمنتمي عبر معرفة المعاني السرية الدنيوية الإلهية. فالهدف أكثر من هذا، وهو وضع أشياء وأحداث مجال عالم الواقع والعبادة في علاقة مع أعمال وأحداث مجال العالم الإلهي – الدنيوي والأسطوري. وهذه النصوص ليس لها صفة التقوقع، فمثلها مثل كلمات المسيح في العشاء الرباني (العشاء الأخير): هذا جسدي وهذا دمي. فهنا أيضًا يكون لأشياء هذا العالم، الخبز والنبيذ، معنى ديني. فجسد ودم المسيح ينتميان لمجال معنى آخر، أما ما يتوقف عليه الأمر فهى العلاقة المحققة التي تنشئها اللغة بين المجالين.

٢- إفرازات جثمان أوزوريس: التفسير الديني للماء

"لا يسمى المصريون النيل فقط، ولكن الماء بوجه عام بـــ <إفراز أوزوريس (Osiridos aporrhoe) >"، هكذا كتب بلوتارخ في الفصل السادس والثلاثين من بحثه عن إيزيس وأوزوريس[٢٣]. وربما كان هذا هو أجرأ تفسير ديني عرفته – لكنه على أي حال أقدم وأكثر التفسيرات الدينية دوامًا – هبات القرابين في عبادة الموتى المصرية. " إفراز جثمان أوزوريس" – هكذا يسمي المصريون الماء قبل كل شيء، لأنهم يحضرون الماء للميت في عبادة الموتى في شكل قربان الماء. وقربان الماء كان الشعيرة الأساسية لعبادة الموتى، و توجد شهادة معبرة عن ذلك هي بردية نسمين في المتحف

البريطاني (المتحف البريطاني ١٠٢٠٩)[٢٤]. والنص المسجل عليها هو تجميع لعشرة متون تعرض القرابين في عبادة الموتى – كما يؤكد العنوان – اقتبست من لفافة بردي عيد الوادي:

مستخرج من كتاب عيد الوادي.

إحضار قربان (wꜣḥ jḫ.t) من الملك نفسه

من جعة، وماء

نبيذ وحليب

متن يرتله كبير الكهنة المرتلين.

وwꜣḥ jḫ.t كما رأينا في الفصل الرابع عشر هو المصطلح المخصص لعرض القرابين، ويعتقد فعلا أن المتون العشرة المجمعة بخط اليد (وليست نقشا) هى تراتيل لعرض القرابين. والمتن الذي تناولناه في صفحة ٤٧٢ وما بعدها يبدأ بعد متن تمهيدي سلسلة من إحضار القرابين. والمتن الذي تناولناه صفحة ٤٧٨ وما بعدها يأتي في الكتابة اليدوية هذه كرقم ٤. وهنا يكون واضحًا في كل الحالات أن هذا العرض قد استنفد في قربان ماء.

وكان من الممكن لعبادة الموتى.– كشعيرة تامة – أن تضم وافرة من

الحوادث وإحضار قرابين مختلفة، ومن ضمن هذا كم مختلف لشعائر الماء [٢٥]. إلا أن هذه العبادة يمكن أن تختزل أيضًا في اختصار أخير وتفسير لهبة قربان ماء واحدة. وفي قربان الماء هذا المختزل جدا (in nuce) كانت كل هذه الأشياء موجودة. وفي العصر اليوناني – الروماني، الذي ترجع بردية نسمين إلى بداياته، كانت جماعة العبادة خواخيتن "متبرعو الماء" التي كان مقرها مدينة هابو –Ṯȝmwt أو بالقبطي دجيمي – هي المسئولة عن ذلك وكان آمون الأقصر هو مثالها الإلهي، ذلك أنه كان يعبر كل عشرة أيام إلى البر الغربي، ليحضر قربان ماء لأجداده في معبد الأسرة الثامنة عشرة في مدينة هابو، التي كانت تسمى wȝḥ jḫ.t, sfsf ȝw. وأيضا sṯj mw، والأمر يدور حول عبادة موتى على مستوى الآلهة. وكان الخواخيتن يحضرون قربان الماء كل عشرة أيام إلى قبور الموتى[٢٦]. وبذا كان كل الموتى المدفونين في غرب طيبة يشتركون في قربان ماء آمون الأقصر: "فلتستقبل قربان الماء من آمون الأقصر في دجيمي في اليوم الأول لكل عشرة أيام"، جاء هذا في بردية ديموطيقية من العصر البطلمي المتأخر[٢٧]. ولقد استطاع ف. ر.هربن F. R. Herbin في تعليقه على "كتاب عن التحول للخلود"، أن يستشهد بتنوعات كثيرة لهذه العبارة في نصوص موتى العصر اليوناني – الروماني[٢٨]. والبردية نسمين تضم متونًا ترتل لقربان ماء خواخيتن هذه لتجعلها وسيطا لإحضار قرابين شاملة. ويمكن للمرء أن يتصور أن هذه البردية تعود حقا إلى دليل مختصر لأحد الخواخيتن[٢٩].

والمتن الأخير من هذه العشرة في بردية نسمين يدل في البداية مباشرة على مساواة واضحة بين الماء وإفرازات جسم أوزوريس التي ذكرها بلوتارخ:

سوكر أوزوريس خذ لك هذه الإراقة

إراقتك من حورس

في كل اسم من أسمائك (منطقة من الشلالات)

خذ لك الإفرازات التي خرجت منك

التي أعطاها لك حورس فيذلك المكان الذي دُفعت فيه إلى الماء.

هذا المتن هو نفسه ذلك المتن من مجموعة نسمين، التي لها تاريخ طويل، والتي تدل بصورة أكثر وضوحا على نصوص الأهرام. وأريد أن أنطلق من متون الماء هذه إلى نصوص الأهرام.

والمتن ٤٣٦ من نصوص الأهرام هو متن تطهير. وقربان الماء له مغزى غسل الأيدي قبل الأكل:

ماؤك ملك لك

وفيضانك ملك لك

الإفرازات التي تخرج من الإله

سائل التعفن الذي يخرج من أوزوريس

يداك مغسولتان، وأذناك مفتوحتان

ومتجل هو هذا القوي من أجل روحه

اغسل نفسك، وقرينك يغسل نفسه

ويجلس ليأكل معك خبزاً

دون انقطاع إلى الأبد(٣٠)

وتوجد مثل متون التطهير هذه بكثرة، ولكن أكثرها تقليديًا وانتشارًا هى متون الإراقة – ومغزاها أكثر شمولاً من التطهير أو نقع الميت. وينتمي لهذه المتون المتن ١٠ من بردية نسمين. ويدور حول وصول الميت إلى الماء كمادة مقدسة شافية ومانحة للحياة. ومتن الإراقة التقليدي والمثبت مئات المرات في كل عصور التاريخ المصري يقول:

هذا ماء إراقتك يا أوزوريس

هذا ماء إراقتك يا أوناس

جاء من ابنك

جاء من حورس

أتيت لأحضر لك عين حورس

حتى يتلألأ قلبك بها

لقد أحضرتها تحتك تحت نعليك

خذ الإفرازات التي خرجت منك

ولا يصبح قلبك متعبًا منها[٣١].

وهنا لا يدور الكلام مرة أخرى حول تطهير الميت، أو على نقعه. فقربان الماء يتكفل بإمداده بالماء كمادة محيية. والمتن مقسم إلى ثلاثة أجزاء،

يؤكد في الجزء الأول على أن الماء يخرج من حورس. والمقصود من ذلك الربط بين الأب والابن، فالماء يعمل هنا كنوع من المادة الرابطة التي يجب أن تعيد الرباط بين أوزوريس وحورس، الذي تمزق بسبب الموت. وهذا ينطبق بالطبع على كل الهبات وليس على قربان الماء فقط. وكل هبة تنشئ رباطًا بين المعطي والمتلقي، والماء ملائم جدًا هنا، ربما لأنه يتسلل إلى داخل الأرض وبهذه الطريقة – على الأقل في العصور القديمة – عندما كان الموتى يدفنون في حفر أرضية بسيطة، يمكّن الماء أن يتسرب إلى الجثمان بالفعل. ويمكن للمرء أن يشاهد تجهيزات في كثير من قبور الدولتين القديمة والوسطى تؤدى بماء الإراقة في غرفة العبادة إلى غرفة الدفن.

ويسمى الجزء الثاني الماء بـــ"عين حورس"، وهدفه هو قربان الماء. ووظيفة الماء أن يبهج قلب الميت، وهذا يعنى ترطيبه وإحياءه. و"عين حورس" هو التعبير العبادي لكل هبة قرابين، وليس فقط للماء، ومن ثم تعرض كل هبة قرابين كمادة تصلح شيئًا فاسدا. وتعيد شيئًا مسلوبًا، وتجدد شيئًا باليًا، وتملأ فراغًا، وتضم شيئًا منحلاً، باختصار: رمزا لقلب الحالة إلى نقيضها، الذي يمكن أن يشفي كل شيء حتى الموت. ويفسر الجزء الثالث الماء، كإفراز يخرج من الميت نفسه، الذي قصد به في دوره الأسطوري أنه أوزوريس. وإذا كان الميت هو أوزوريس، فإن الماء الذي وُهب له أُفرز منه نفسه على أنه كأوزوريس.

وأسطورة أوزوريس التي أشرنا إليها هنا تفسر ظاهرة فيضان النيل السنوي كسائل حياة – وسائل جثمان خرج من أوزوريس الذي قتله ست وألقى به في الماء(٣٢). وفي شكل قربان الماء يعود للميت الذي أصبح أوزوريس إفرازه الخاص، ومرة أخرى يصبح للقوة العائدة المجددة تأثير. ويرمز الماء لقوة الحياة كسائل حياة يفرز من الميت ويعود إليه مع الإراقة.

وفي شعيرة نصوص الأهرام يتبع هذه المتن مباشرة متن إراقة يعرض الماء كوسيط يضع الميت في علاقة مع الآلهة. ويتناول هذا النص القصة الأسطورية بصورة أكثر وضوحًا، والتي يشير إليها منظر إفراز الجسد.

أوزوريس أوناس، خذ لك إراقتك هذه

ولتكن باردة لك عند حورس

في اسمك "الذي جاء من البرودة"

خذ إفرازك الذي يخرج منك

لقد أمر حورس أن تتجمع لك الآلهة

حتى المكان، الذي ذهبت أنت إليه

لقد جسم لك حورس أولاد حورس

حتى المكان الذي غسلت عليه

أوزوريس أوناس، خذ بخورك، حتى تصبح إلهيًا

لأن نوت أمرت أن تكون إلهيًا

لعدوك في اسمك "إله"

و حورس المجدد شبابه تعرف عليك

في اسمك "الماء المجدد للشباب"(٣٣)

ويحضر الماء لكائن منصرف بعيد بغرض إعادته وإقامة اتصال معه. وحتى في المكان الذي ابتعد فيه الميت يجب على الآلهة أن تبحث عنه وترتبط به من خلال القرابين. ويقول هذا النص هنا أكثر من ذلك، إن الميت "يغسل" في هذا المكان. وهذا ما تدل عليه الأبيات في المتن العاشر من بردية نسمين:

خذ لك الإفرازات التي تخرج منك

التي يعطيها لك حورس في ذلك المكان الذي دفعت فيه إلى الماء

وتعود هذه الأبيات إلى المتن ٤٢٣ من نصوص الأهرام، الذي يقول:

أمر حورس أن تتجمع كل الآلهة

في المكان الذي ذهبت إليه

خذ إفرازاتك التي تخرج منك!

أمر حورس أن يختبرك أولاده

في المكان الذي غسلت فيه

حورس المجدد شبابه (؟) اختبرك

في اسمك ذلك "الماء المجدد للشباب"(٣٤)

وهذا يلمح إلى قصة في أسطورة أوزوريس يلقي فيها ست بأوزوريس المقتول ضربًا في الماء. ومن إفرازات جثمان أوزوريس المقتول ضربًا ينشأ فيضان النيل في الأسطورة. ويسمى فيضان النيل بـــ"الماء المجدد للشباب". وينتهي النص بمنح هذا التعبير للميت نفسه كاسم له، لأنه أوزوريس الذي يأتي من جثمانه فيضان النيل. والحاسم في سياق الأفكار هذا هو فكرة الدورة. فبالماء يعود إلى الميت سائل الحياة الذي خرج منه، من أوزوريس. والمـــاء إفراز يعود إليه في القرابين، ومن الفكرة الدائرية هذه ينتج تصور "تجدد الشباب".

ويشير المفهوم "تجدد الشباب" إلى سر الزمن الدائري الذي يعود إلى نفسه ثانية. وبالفعل هناك في الفكر المصري سياق قريب بين الماء والوقت. هذا السياق ينتج من فيضان النيل السنوي. وتبدأ السنة المصرية (على الأقل نظريًا) مع بدء فيضان النيل في الصيف. ومن ثم ترتبط في الفكر المصري المفاهيم "عام"، "النيل" "تجدد الشباب" بمعنى الانعكاس، ويرتبط العكس والتجديد ارتباطًا وثيقًا. والكلمة المصرية لـــ "عام" هى "مجددة الشباب" أو "مجددة شباب نفسها"، تمامًا مثل التعبير "الماء المجدد للشباب (المجدد لنفسه)" المستخدم لفيضان النيل. وكان الناس يتصورون أن النيل في فيضانه السنوي يجدد نفسه أو يجدد شباب خضرة حقوله. ففيضان النيل هو الرمز الأساسي لدائرية الزمن، الذي يسعى إلى هدف بلا عودة، ولكنه يسير في نفسه في شكل دائري ، وبهذه الطريقة يتمكن من التجديد والإعادة. ولهذا فإن الماء هو قربان الموتى الأساسي، ففي الماء توجد قوة الرجوع إلى البداية.

ويمكن للمرء أن يسمي مثل هذه القوة المؤثرة لهبات القرابين بالـــ"القوة الدينية". والمتن المرافق وظيفته هي تنشيط هذه القوة الدينية لمبدأ "التفسير الديني" هذا. وكمثال خاص ومسهب وتقليدي لمثل تفسيرات الماء هذه، أود الإشارة إلى وعاء إراقة برونزي، صُور عليه منظر إلهة السماء نفسها كالشجرة الإلهة تحضر للميت قربان ماء، وتقول الآتي:

الحديث من نوت:

يا أوزوريس ن

تقبل الإراقة لك

من يهيّ أنا!

أنا أمك المؤثرة

و أحضر لك وعاءً بماء كثير

حتى يسر قلبك بالإراقة

تنفس الهواء الذي يخرج مني، والذي يعيش عليه لحمك

لأنني أنا التي تعطيكل مومياء ماءً

و هواءً لمن كان حلقه فارغا

و للذين يخفون جثامينهم، الذين ليس لديهم قبر

أريد أن أكون معك وأوحدك مع روحك

و لا أريد أن أنفصل عنك أبداً

يا أوزوريس ن

خذ لك هذه الإراقة

التي جاءت من إلفنتين،

هذا الإفراز، الذي خرج من أوزوريس،

و نجم الشعرى اليمانية (إلهة العالم الجديد) سحبتها لك بيدي

لأنها تؤنس خنوم لك.

لقد جاء لك فيضان نيل كبير،

و يداه ملأى بماء تجدد الشباب،

لتحضر لك كل الهبات

من الأشياء الطازجة في موسمها

دون أن تقل نضارتها

و آمون العظيم يجعل لك عظامك قوية،

و ريحه الشمالية الجميلة تهب على أنفك.

و ليعطك هبات القرابين على مذبحه كل يوم،

و أقداح جعته يجب ألا تذهب من جانبك.

و جسدك يجب أن يحيا من خلال الإراقة

في أنه يجدد شبابه في سرك (التابوت)

و أول الغربيين عليه أن يجعل اسمك دائماً

بين فضلاء مملكة الموتى

فليأمر أن يستمر جثمانك بين متلقي القرابين

و ألا تنفصل روحك عنك

و لتعطك إيزيس، الإلهة الأم، نهديها

بحيث تغمر بالحياة

و لتعطك هبات قرابين في ساحة أوزوريس

و لتجعلك تدخل مع الفضلاء في طيبة

و ليكن قرينك مقدسًا بجوار وننفر

ولا تتوقف عن خدمته

و لتتقبل إراقة من ذراعي ابنك

تمامًا كل عاشر يوم

عندما يعبر المريق إلى غرب طيبة

ليحضر قربان ماء في مدينة هابو

بإشراف أبي آبائه

و ليتذكر قرينك وليزين أعضاءك برباط

على مدى الزمن وإلى الأبد.

الوارث وسيد قربان الماء لأبيه

ليحدد قربانًا لقرينك.

عندما يكون بارا بأبيه ويزور أمه،

و ليُذكر اسمك عند أبيه

و الأخت القوية بتعليماتها الثابتة،

لتجهز روحك بتجلياتها

و لتجعلك تدخل وتخرج (؟) في ساحات (العالم السفلي)

و لتجعلك مقدسًا بمتونها

في أنها تجعل جمال اسمك يدوم على كل لفائفها المكتوبة

و لا تمنعك من النظر إلى أوزوريس في عيده الكبير

هؤلاء الآلهة الذين ذكرت أنا أسماءهم

لتعطك قرابين موتى

ليدوم اسمك في معابدها

في وقت نداء المدح.

و لتتبع قلبك إلى موضع الاغتراف من النهر

و تشرب منه كما يشتهى القلب

في خلود(٣٥)

وهنا جمّعنا كل مواضيع تفسير الماء الديني: التأثير المؤنس للماء،

الذي يربط الميت بالآلهة؛ وتأثير الماء المجدد للشباب الذي يعيد الزمن، وتأثير جعل المكان مطروقًا مما يتيح له حرية التنقل وتنفس الهواء. كما يصبح الأمر هنا واضحًا جدًا في أن القوة الدينية تكمن في الماء، لأنه ماء الفيضان وأتى من إلفنتين، من ثقوب منابع فيضان النيل.

وبهذه الكلمات الرئيسية نلمس سر فيضان النيل الذي شغل الفكر الأسطوري للمصريين بصورة قوية، فإلفنتين وهى منطقة الشلال الأول، طبقًا للتصور المصري هى المكان الذي ينبع منه النيل من العالم السفلي. وهذا ما جاء في نص إراقة لأوزوريس:

أُنظف جلالتك بماء "معيد الحياة" الذي يأتي من الساق من ثقب المنبع، الذي ينطلق منه فيضان النيل، الذي يمـر على لحمك، حتى يتجدد شباب جلالتك[٣٦]

وتبعًا للأسطورة، فإن فيضان النيل السنوي نبع من جرح في ساق أوزوريس، أحدثه القاتل ست. هذه الساق اليسرى ارتبطت بإلفنتين. وتعرف أسطورة تناولناها سابقًا (صفحة ٥٠٣ وما بعدها) بالأقاليم الاثنين والأربعين لمصر مع أجزاء جسم أوزوريس الاثنين والأربعين. وتبعًا لتصور تعاليم بول فإن الكنيسة تجسد المسيح، وهنا فإن الأقاليم الاثنين والأربعين لمصر ترمز في هذه الأسطورة لجسد أوزوريس[٣٧]. وعندما يبدأ في عيد أسرار أوزوريس السنوي الاتحاد مرة أخرى وإعادة الحياة إلى جسد أوزوريس، يؤكد المرء من خلال ذلك أيضًا على وحدة البلد. وتبني مصر كلها أيضًا في هذا

التصور الأسطوري الجسم الذي ينبع له فيضان النيل كسائل للحياة أو سائل للجثمان. ونرى أنه يوجد أساس لتسمية الماء بـــ "إفراز أوزوريس" في تطابق العالم الأصغر والأكبر. والعالم – على الأقل مصر – يُعتقد أنه جسم وأن ماء النيل كسائل للحياة ينبع من هذا الجسم. وفي هذا النظام لتخصيص أجزاء الجسم وأجزاء البلد، تنتمي الساق المجروحة إلى إلفنتين. وهذا هو المكان الذي ينبع منه سائل جثمان أوزوريس وسائل حياته فيغمر مصر ويحضر كل المواد الغذائية. وماء الفيضان الذي ينبع من جثمان الإله المقتول ضربًا، يمكنه (وكل من يساويه من موتى) من استعادة الحياة، عندما تعرض في العبادة.

خذ لنفسك ماءك البارد الموجود في هذا البلد

الذي يحضر لك كل الأشياء الحية، التي يجود بها هذا البلد

المنتج لكل الأشياء الحية.

و كل الأشياء تخرج منه،

لكي تتمتع بها، وحتى تعيش عليها

حتى تزدهر بها،

و حتى تتنفس الهواء الموجود فيه.

لقد خلقك، وظهرت أنت

لأنك تعيش من كل الأشياء التي تحبها(٣٨)

وماء فيضان النيل الذي ينبع من جرح الإله يسبب حياة جديدة، فهو أكسير حياة حقيقي يطهر كل أشكال الحياة في البلد ويغذيها. ومن ثم يعرض في بعض العروض الماء الذي ينسال من وعاء الإراقة في شكل سلسلة تمثل "الحياة" بالهيروغليفي.

وإلى جوار الصورة التي يعتقد أنها قديمة جدًا، والتي طبقًا لها ينبع النيل من الساق المجروحة لأوزوريس، تطور في نهاية الألفية الثانية تصور لإله العالم، الذي جسده العالم وعيناه الشمس، والقمر، ونفسه الهواء، وإفرازه هو النيل(٣٩). وفكرة الإله هذه تبعًا لكل الشواهد هي جوابا على الفكر المتطرف لإخناتون في العمارنة، فقد أعلن أنه لا يوجد سوى إله واحد هو الشمس وكل شيء مرتبط به في تأثيره كنور وزمن. ولقد خلقت الشمس أيضًا النيل ونقلته إلى السماء حتى يروى في شكل المطر بلادا أخرى أيضًا. وتعارض تعاليم ديانة طيبة في أثناء عصر الرعامسة هذه التعاليم للإله الواحد الشامل الذي جسده العالم بنور وهواء وماء ينبع منه كل القوى المحيية والواهبة للروح. هذا الإله يُدعى في نشيد من عصر الرعامسة بالشكل التالي:

لقد أخذت شكلك كنسمة هواء

لتمرره إلى الأنف

المرء يحيا، عندما تشاء

لقد ثار النيل في مغارته

و ينتظر ليظهر منك...

ملك الزمان كقائد لكل الآلهة

إنهم يروون ويعيشون منك[٤٠]

جسده نون

و ما فيه، هو فيضان النيل

الذي يظهر ما كان وكل ما هو باق على الحياة

و نسمته هى ارتشاح لكل أنف[٤١].

لقد خلقت نفسك كشمس النهار

وكقمر الليل.

أنت النيل الذي يبقي البشر أحياء

و الهواء الذي يجعل الخلق يتنفس[٤٢]

وفي نص سحري من القرن السابع أو السادس (قبل الميلاد) يتضرع للإله الشامل:

يأتي الهواء من أنفه،

ليحيي كل أنف،

الذي يظهر كشمس ليضيء الأرض،

الذي ينبع النيل من إفرازه

ليطعم كل فم[٤٣]

وفي نقوش بطلمية جاء ما يلي عن آمون:

عرقه[٤٤] **هو النيل**

و عيناه النور

و أنفه الريح[٤٥]

ويتجه نص سحري يوناني أيضًا إلى الإله:

الشمس والقمر ينتميان له

كعينيه اللتين لا تتعبان وتضيئان حدقة عين البشر

ورأسه هو السماء

وجسده الأثير

وقدماه الأرض

وهذا الذي حوله هو الماء

روح نبيلة

أنت المحيط خالق كل الأشياء الطيبة ومطعم البشر (٤٦)

ويستخدم في هذه السياقات دائمًا بولع مفهوم: نون، والماء الأزلي، المحيط الأزلي. في هذا المفهوم يجد الربط الحقيقي بين الماء والزمن – الذي تناولناه عدة مرات – تعبيره الأوضح. فنون هو الماء الأزلي الذي نشأ منه العالم في البداية، وهى تعاليم نجدها ثانية عند طاليس Thales(*). وفي عصر الرعامسة، عندما نشأت عقيدة عالم الإله الشامل، بدأ الناس يفكرون في شكل إله الشمس والخلق، وينظرون لهذا الإله على أنه شكل ظهور وتحول قائم للإله الكامن فيه، وببساطة الإله الأول والشامل. هذا الإله يُدعى نون – وير Nun–wer "نون العظيم". وحتى ذلك الحين كان يُنظر إلى نون على أنه نوع من الفوضى، ما لبث أن اكتسب ملامح إله أول مطلق خلق العالم بأن حول نفسه فيه ويحيطه دائمًا من كل ناحية ويخترقه من الداخل. وفي إطار بيئة خلاقة تحول الماء إلى قوة ذاتيه خلاقة. والنيل ينبع من نون، وهو ليس الماء الأزلي الذي نشأ منه كل شيء فقط، ولكنه في الوقت نفسه يحيط الأرض من

(*) طاليس أو تاليس المليسي (٦٣٤ – ٥٤٣ ق.م) أحد فلاسفة اليونان وواحد من حكماء الإغريق السبعة. (المترجم)

كل نواحيها والسماء، وفي أعماق الأرض وأيضًا كمحيط دائري. ولأن العنصر الأساسي الذي نشأ منه كل شيء سيكون موجودًا وحاضرًا في العالم الكائن، فسيوجد زمن دائري وعملية منعكسة وتجديد شباب تام وإعادة. ومن خلال الغوص في الماء الأزلي تعود كل ساعة إلى الوراء.

وفي هذا الماء الأزلي الخلاق تستحم شمس الصباح بحيث إنها تغترف القوة ليوم جديد وللصعود إلى السماء، ويوهب هذا الماء للميت تجديد شبابه، ويربطه بالآلهة ويجعله يصعد إلى السماء، ويفتح له مكانا يستعيد فيه قرابينه. والماء هو ماء خلق تسري معه النبضات الكونية والقوة. وهكذا يمكن لمتن أن يكون إعلانًا لتطهير الملك.

الفرعون هو حورس في الماء الأزلي

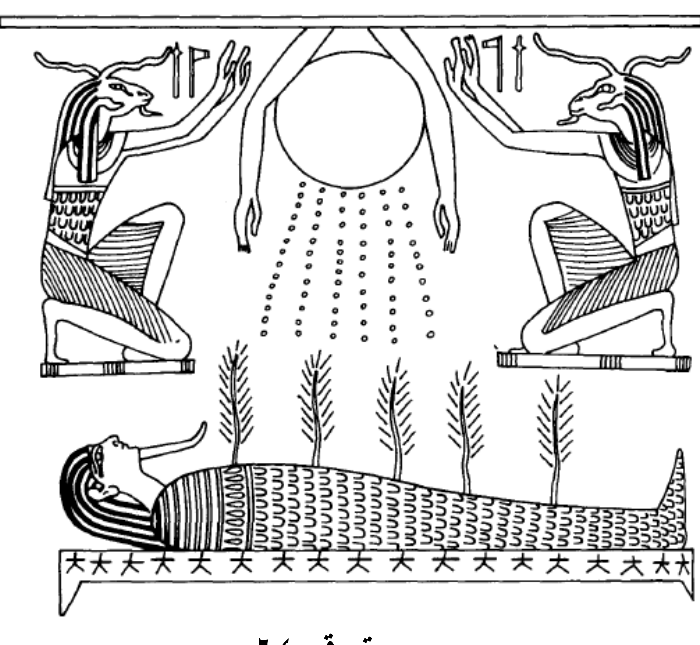
والموت ليس له سيطرة عليه

والآلهة سعيدة بطهارة فرعون(٤٧)

ومن يغوص في الماء الأزلي، يفلت من الموت ويكتسب القوة لحياة جديدة. فالموت نتيجة لنجاسة يمكن أن تزول بالماء الأزلي، الذي يعيد الحياة لكل شيء هالك، ويعيد كل ساعة إلى الوراء. عالم يكون فيه هذا الماء ناجعًا، ولا يحتاج إلى أي خالق، فهو نفسه خلاق وإلهي ومقدس ويحمل أسرار الخلاص في ذاته.

٣ـ الشعائر الجنائزية

ويعرض التفسير السياسي الحالة الأكثر إدهاشاً والأكثر بعدًا للتفسـير الديني، التفسير السياسي الذي عرفه شعائر الخوياك في معابد العصـر اليونـاني الروماني. ولا نعرف إلى أي مدى زمني يصل هذا التقليد في فترة مـا قبـل العصر المتأخر، لأنه يقابلنا أولاً في مصادر العصر البطلمي. وتمثل شـعائر الخوياك أهم شعيرة – يحتفل بها في كل معابد البلد – وطنية حقيقية لمصـر في العصر المتأخر. وفي مركز الشعيرة يوجد تجهيز واحتفال لدفن "أوزوريـس الحبة"، شكل ذهبي يُملأ بتراب الحديقة وحبوب الشعير، ويترك فترة زمنيـة أكثر من ثمانية أيام لينبت. وفي بردية يوميل حاك Jumilhac، وهـي "وثيقـة كهانة" بالمعنى الإنجيلي، قننت المعرفة العبادية كلها فيمـا يخـص الأقـاليم الثمانية عشر لمصر العليا بخط يدوي رائع، يسمى العيد بـــ "Chebes - Ta" عزق الأرض، أي بالمفهوم الذي عرفناه كتسمية لطقوس الموتى التي عرفناها في الفصل الثاني عشر[٤٨]، حيث حددت فترة الأعياد باثني عشر يومًا. هـذه الشعيرة احتفل بها كتحنيط ومومياء لجثمان أوزوريس. وفي مسـاره ترتـل نفس طقوس الموتى التي نعرفها أيضًا من عبادة المـوتى: نوبـة الحراسـة ونواح الموت لإيزيس ونفتيس وتجليات الكاهن المرتل. وقد حل محل عمليـة التحنيط استخدام كل المواد الكيميائية الممكنة التي توصف بأنها دقيقة – واحـدة منها مومياء الحبة – والتي تخضع كلهـا لعملية التحول والتسامي للتجلـي.



صورة رقم ٦٤

أوزوريس الحبة تشع عليه الشمس – رسم على تابوت في متحف فيتز ويليام كامبردج – ١٠٠٠ عام قبل الميلاد تقريبًا

والملمح الحاسم هنا هو التحول من التفكك إلى الوحدة المستردة، ويتم هذا في شكل "موكب كانوبي"[٤٩]. وفي معبد أوزوريس في دندرة يعرض هذا الموكب في الغرفة الوسطى للمعبد الغربي[٥٠]. ويظهر في ذلك تجسيدا كانوبيًا لأقاليم البلد الاثنين والأربعين يقودها الآلهة الكبار العظام ويحضرون إناء (كانبوي) بغطاء صغير، في شكل جسم أوزوريس المقتول ضربًا، الذي سيتجمع منه الجسد شعائريا مرة أخرى. ومن ضمن لوائح تنفيذ عيد خوياك توجد تعليمات دقيقة لكيفية إعادة أعضاء جسم أوزوريس، فهى تُخبز من عجين خاص في قوالب خشبية خاصة. وهكذا يمكن للمرء أن يخمن، أن كل

إناء من هذه الأواني يحتوي على عضو من الجسم. ومن ناحية أخرى تشير الكثير من الأمور أن الأواني الكانوبية يُحضر لها ماء النيل، ودائمًا وأبدًا يكون الحديث في النصوص المرافقة عن "إفرازات أوزوريس"(٥١). وربما يتحلل عضو الجسم المصنوع من عجين في ماء النيل. وفي العصر القديم تم الربط بين النيل وفيضانـــه وبين أوزوريس ربطًا وثيقًا. وفي كل حالة تخضع الهبات الآن لتفسير ديني مزدوج. الأول يدل على العضو الخاص بأوزوريس، الذي عرض فيه كمساهمة للإقليم لإعادة تكوين جسد أوزوريس. والمستوى الثاني يفسر عضو الجسم هذا على أنه إقليم وعاصمة إقليم البلد، بحيث إن جسد أوزوريس المتكون بهذه الطريقة يمثل كل أنحاء البلاد. ولقد عبر عن هذا بصورة واضحة في كلام الملك الذي يرافق هذا الموكب:

أحضر لك المدن والأقاليم كأعضائك

لقد خصصت لك الآلهة جسدك كسرك

و أعضاء الإله هى آلهة الأقاليم في شكلها الحقيقي

سأحضر لك جماعة آلهة مصر العليا بكاملها

أعضاء جسدك الإلهية تجمعت في مكانها(٥٢)

أحضر لك عواصم الأقاليم: إنها جسدك

إنها قرينك، الذي عندك

أحضر لك اسمك، وروحك، وظلك، وشكلك (qj=k) هو صورتك،

مدن أقاليمك

أحضر لك الآلهة المهمة لمصر السفلى معا متحدين

وكل أعضاء جسدك متحدة[٥٣].

(كلام ميريت الشمال:)

أحضر لك المدن والأقاليم الاثنين والأربعين:

فهم أعضاؤك

وأعد لك البلد كله كمكان لجسدك

أنت تذهب فيه، وتأتي فيه

أحضر إليك أعضاء الجسم، حتى تحيا[٥٤]

(حديث وب واوت الشمال:)

أحضر إليك أقاليمك

الاثنين والأربعين معك: فهم جسدك

و عظامك جمعت لك

و اسمك هو "حاكم العواصم"

و البلد كله يحمى مكان قبرك

و كما يحيا رع حقيقة، فأنت تستقر يومًا فيوم

في اسمك "الذي يحيا ويستقر "[٥٥]

ومبدئيًا طُبقت هنا شعيرة التحنيط على مصر بأكملها لتشفي من تمزقها ولتوحدها ولتحييها وتجددها. وكانت فترة الأعياد تبدأ بالعثور على الأعضاء الاثنين والأربعين لأوزوريس المقتول ضربًا وجمعها من أقاليم مصر الاثنين والأربعين وتحنيطها، وتوحيدها شعائريًا وإحيائها، وتنتهي بدفن أوزوريس وارتقاء ابنه والمنتقم له حورس للعرش. هذا العيد أصله في عبادة الموتى في شعائر التحنيط، وفي الغالب اتسعت آفاقه السياسية ابتداء من العصر المتأخر. وأيضًا اكتسبت شعائر أخرى في العصر المتأخر معنى سياسيًا، على سبيل المثال شعيرة "شد صناديق القماش الأربعة"(٥٦). وفي هذه الشعيرة تدشن أربعة صناديق خضراء وحمراء وبيضاء وjrtjw من الكتان، تتلقى التدشين المطلوب، ثم تشد بعد ذلك، وقد نشأت هذه الشعيرة من عيد سوكر، الذي نشأت منه أيضًا أسرار خوياك، ومن ثم فهى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعبادة الموتى. وأقمشة الكتان الأربعة تستخدم في التحنيط والدفن(٥٧). وفي العصر البطلمي فُهمت كلمة mrt "صندوق" غالبًا على أنها tꜣ-mrj "مصر". و"تدشين" الصناديق يفسر على أنه "إرشاد" (وبالمصرية نفس الكلمة مثل "تدشين" ẖrp) لسكان مصر. وفي المتن (إدفو ٥، ١٨٣) جاء ما يلي على سبيل المثال:

خذ مصر موحدة

فقد وحدت الأرضين في بلد كامل

ومنظر "الربط" يفسر على أنه "الأربطة" التي تحيط بالصناديق. وكلمة

"مصر" (tʒ-mrj) توجد في اللعب بالكلمات مع كلمة "صندوق" (mr.t):

أحضر لك مصر

حتى تزيد من عظمتك

فالبلد يزيد الرعب منك(٥٨)

ويمكن تسمية الشعيرة بـ"مصر تقاد إلى أبيها آمون"، بدلاً من "صناديق ميريت تجر إلى آمون"(٥٩). ويمكن أن ترمز الصناديق الأربعة في بعض الأحيان إلى أعداء مصر:

آخذُ الصولجان وأمسكُهُ بيميني

وأسحب الوعاء من أمامك

وهؤلاء المرتدون من أركان الأرض الأربعة يعانون،

وعيونهم عمياء من أجل مملكة الموتى(٦٠)

وفي سياق عبادة أوزوريس فُسرت هذه الشعيرة أيضًا بأعضاء أوزوريس.

وجر الصناديق الأربعة هى تجميع للأعضاء وتوحيدها في جسد أوزوريس(٦١).

أرحل عبر المدن

أجوب الأقاليم

وأخترق مواقع مصر

أبحث عما هو مخفي في المعابد

أبحث عن أعضاء الجسد في مصر (qbḥ.wj)

أدخل الغرفتين (مصر) بكامل اتساعهما

وأجعل من مدينتي مواضعهم

وأحضر لك الأبيض والأخضر

والـ jrtjw **والكتان الأحمر**

وأسمو بقرينك فوق قرينهم(٦٢)

وبالضبط فإن نفس التفسير لأعضاء جسد أوزوريس، تُعرِّفه أيضًا شعيرة أخرى لها منذ القدم معنى سياسي، وهى الشعيرة المسماة بـــ "رقصة القربان"، وهي مسار شعائري يعرض فيه الملك تولى حكم البلد ويتمه رمزيًا. والآن يتم تفسير هذا المسار كجمع لأعضاء أوزوريس المبعثرة[٦٣]. ودلالة أعضاء جسد أوزوريس المبعثرة نفذت في العصر المتأخر إلى التفسير الديني للشعيرة السياسية، مثلما نفذ التفسير السياسي كتوحيد لجزئي البلد في تفسير شعيرة الدفن التي تدور بالدرجة الأولى حول جمع الأعضاء وتحنيطها.

وصور الموت الأساسية هى التفكك. وشعيرة الموكب الكانوبي تعطينا مثالاً واضحًا لـــ "النظرة التحنيطية"، التي يلقيها المصري على الأشياء في أنه يفككها ثم يجمعها ثانية. ومن ناحية تؤكد هذه الشعيرة التعدد، الذي وضع الاثنين والأربعين إقليمًا وعواصم الأقاليم في قائمة وزعت بعناية، كما أنها حددت الخصائص المحلية، وهنا تتضح الإقليمية بصورة كبيرة، تظهر كل إقليم كعالم مستقل. ولقد لعبت في العصر البطلمي "جغرافيا الطقوس" دورًا رائدًا، فهى تقدم طريقة نظام مركزية لتقنن علم التقاليد المقدسة، فمصر يُعتقد أنها كانت أساسا لاثنين وأربعين مجمعًا للعلم، بنى كل واحدٍ منها مكتبة كبيرة شاملة للكتب المقدسة. وفي كل معبد كان هذا الأساس موجودًا في ملخصات، ومن ثم كوّن عالمًا قائمًا بذاته، ولكنه كان يتحقق في شكل صور مواكب حافلة أخذت من هذا الأساس في كل مصر، وكان يحتفل بكل هذا في شكل أسرار خوياك. وقد أُكد فقط على التعدد، ليتم توحيدها في شعيرة واحدة، ألا وهى التحنيط.

وهكذا صور المصريون جسم أوزوريس المقطع في تعدد الأقاليم، حتى يحتفل شعائريًا في توحيد الأعضاء بالوحدة والتمام وسلامة أعضاء البلد أي مصر. ويبدو لي أنه من الخطأ القول إن هذا التصور صيغة منوعة من الأسطورة الزراعية المنتشرة عن الحبة التي تموت وتحيا. وبالطبع ينتمي هذا التصور للمكون الأصلي لأسطورة أوزوريس. ولكن من المؤكد أن القلق هنا على بذيرة الحبة وعودة نمو النبات ليس هو الذي نقل هذه الأسطورة مع دلالة التمزق والتوحيد إلى بؤرة الحضارة المصرية المتأخرة. وإنما يكمن وراءه القلق على دوام هذه الحضارة نفسها، أو أبعد من أزمة تشير وتحدث على أنها تمزق. وقد بدا خلال العصر اليوناني الروماني أن تراث الحضارة المصرية القديمة مهدد بشدة بالنسيان والاندثار، ويجب ألا ننسى أن ست قاتل أوزوريس وممزق جثمانه – الموت كعدو – هو في الوقت نفسه آسيوي أجنبي. ولا نصادف ربطا بين هاتين الصفتين لست – أي كونه أجنبيا وآسيويا – حتى العصر المتأخر، وعندما ربط المصريون بينهما اكتسب هجومه القاتل معنى سياسيًا جديدًا، فقد جسد ذلك الخطر الذي كانت مصر ترى أنه يهددها دائمًا، والذي حدد مصدره دوما من الشمال. وأكبر أعياد انتصار حورس في إدفو يخرج الأسطورة هكذا: أن ست يأتي من الشمال في مصر، ويخرج من الجنوب على يد حورس الذي صده. وموضوع "الغزو من الشمال" يلعب في أساطير العصر المتأخر الأخرى دورًا كبيرًا[٦٤]. وفي التفسير الديني السياسي لهذه الأعياد والشعائر – ولا سيما شعائر خوياك – نرى رد فعل مصريا قوميا ضد السيطرة الفارسية واليونانية والرومانية. أما ما تريد شعائر خوياك أن تصده فهو "موت" الحضارة المصرية، فهي لم

توحد الاثنين والأربعين إقليمًا في جسد أوزوريس (مصر) فقط، وإنما احتفظت بالعلم الحضاري العظيم، الذي جمع الاثنين والأربعين إقليمًا في قوائم وطقوس حاضرة.

وفي نهاية هذه الحضارة يوجد نص يصور انهيارها – النسيان التام وتفكك الذاكرة المسئولة (واجب الذاكرة officium memoriae) – على أنه نهاية العالم. ومثلما يتحدث المرء اليوم عن نهاية التاريخ، فإن هذا النص يتحدث عن نهاية الشعائر وعن نهاية ذاكرة (memoria) نشأة الكون، التي تضمن ارتباط الكون والنظام والتاريخ. ويوجد النص المشار إليه في شكل "نص تفسيري Corpus Hermeticum

وبالفعل سيأتي زمن، يبدو فيه كما لو كان المصريون قد عبدوا الآلهة بقلوب ورعة وعطاء متواصل دون جدوى ، وكل توجه مقدس للآلهة أصبح دون جـــدوى ونهبت ثماره. لأن الألوهيـــة سوف تصعد من الأرض إلـــى السماء ثانية وتغادر مصر، هذا البلد الذي كان يوما ما مقرًا للدين، يسلب منه الآن الحضور الإلهي. والغرباء سيستوطنون هذا البلد، والعبادات القديمة لن تهمل فقط، ولكنها ستحُرم. ولن يبقى من الديانة المصرية سوى الخرافات والأحجار المنقوشة... وفي تلك الأيام سيمل البشر الحياة ويتوقفون عن الإعجاب بالكون (mundus) وتقديسه. وسوف تنفصل الآلهة عن البشر – يا له من انفصال مؤلم!. في تلك الأوقات لن تكون الأرض متماسكة، ولن يكون البحر صالحًا للإبحار فيه، والسماء لن تترك النجوم في مساراتها، كما أن النجوم لن تحافظ على مسارها في السماء؛ وكل صوت إلهي سوف يخرس بالضرورة، وثمار الأرض سوف تصاب بالعفن، وتصبح الأرض جدباء،

والهواء نفسه سيصبح خانقا وثقيلا. تلك إذن هى شيخوخة العالم: انعدام الدين (inreligio) والنظام (inordinatio) والمعنى (inrationabilitas)[٦٥].

وانقطاع الشعائر والتوقف عن تقديس الكون ينقل العالم إلى حالة حادة من مداهمة الموت. والشعائر بالنسبة للعالم مثل الدورة الدموية للجسم، فهى تربط وتجمع وتشبك وتحيي، وانهيارها يؤدي إلى تفسخ وحدة العالم وتكون نتيجته التعفن.

الفصل السادس عشر

الخلاص من نير الفناء: نتيجة ودوام

أخذت آمال المصريين للخلاص من نير الفناء اتجاهين مختلفين تمامًا، يجب أن نفرق بينهما بعناية، حتى ولو فهمهما المصريون أنفسهم، وربطوا بينهما بطريقة مختلفة يصعب علينا فهمها. والاتجاه الأول أحب أن أسميه بـــ"الاستمرار" والثاني أسميه بـــ"الخلود". ويتجه الاستمرار إلى الحياة الدنيا، والخلود إلى الحياة الأخرى. والرغبة في الاستمرار فرصة غرست في الإنسان يسعى إلى تحقيقها في إطار إمكاناته البشرية، كي يتغلب على الموت ويستمر في الوجود على نحو ما، أما الخلود فعلى العكس من ذلك يفهم على أنه امتياز للآلهة سُلب من "الموتى"، وعليه فإن الإنسان يجب أن يتحول إلى إله حتى يصبح خالدا.

١ـ نتيجـــة

"طالما أن شيئا موجود (الآن)، فهو ليس هذا الشيء، الذي سوف يكون عليه (موجودا في المستقبل)" هذه هي الجملة التي بدأ بها مارتن ڤالزر Martin Walser روايته "البئر المتدفقة"، فعرض بها أمام أعيننا مباشرة وبصورة مقنعة الفرق بين ما نشعر به من حيرة حين ننظر إلى حدث ما نعيش في خِضَمِّه وبين نظرتنا إلى هذا الحدث عندما نطل عليه من بعيد كحدث

ماض[١]. وغالبًا ما نتفهم الأشياء أولا حين ننظر إليها كملامح تاريخ مفيد في ماض يمكن للمرء أن يفهمه ويحاكيه وأن يتذكره. وبعد النهاية تصبح الأحداث المفردة مقروءة. والنهاية، وهى السؤال عن "إذا ما نتج شيء عن هذا الحدث"، تحدد معنى وسياق الحدث. ومعايشتنا لحدث ما في التاريخ لا تعني إطلاقا أننا نتخبط في الظلام، ففي هذه الحالة أيضًا قد يكون هناك ضوء كثير أو قليل (على هذا الحدث) ينبع من تحديد المعنى والأهداف والتوقع والتذكر والتوجيه الحدسي، ولكن هذه الإضاءة أساسًا شيء مختلف، وتجعل الأشياء تبدو بشكل مختلف عن الضوء الذي يأتي بعد نهاية الحدث .

هناك لغات تجعل الفرق بين "طالما أن شيئا موجود (الآن)، فهو ليس هذا الشيء، الذي سوف يكون عليه (موجودا في المستقبل)" أساسا لصيغة الزمن فيها. ويكون هذا التفريق أكثر أهمية من التمييز بين الماضي والمضارع والمستقبل. نحن نسمى هذه الفئة بجهة حدث الفعل أو الجوانب الدلالية للفعل، على العكس من صيغ الزمن الثلاث. وكما يوجد ثلاث صيغ زمنية [*]، فإنه يوجد جهتان لحدث الفعل. فالمرء يستطيع أن ينظر إلى الحدث زمنيًا إما من الداخل أو من الخارج. وجهة حدث الفعل " طالما أن شيئا موجود (الآن)" تسمى "زمنا غير تام" بينما يسمى "الذي سوف يكون عليه (موجودا في المستقبل)" " بالزمن التام"، بحيث إن جهة حدث الفعل تنظر إلى حدث ليس في

(*) من الناحية اللغوية لا يوجد في كل اللغات سوى صيغتين زمنيتين، وهما الزمن الماضي والزمن المضارع، أو بعبارة أخرى الزمن التام والزمن غير التام (لعب – يلعب). أما بقية الصيغ فهى صيغ مركبة بمساعدة كلمات أخرى: (قد لعب – كان قد لعب). أما زمن المستقبل فيبنى من سوف أو س + الفعل المضارع: سوف يلعب أو سيلعب. (المترجم)

أنه "قد كان" فقط، ولكن أيضًا في عدم حدوثه بعد، على الأقل من الخارج. وفي اللغات المعروفة لدينا، والتي لا تعرف جهة حدث الفعل المقابل، تصاغ هذه في صيغ فرعيـــة. والصيغة الشائعة للزمن غير التام هى صيغة الزمن المستمر: "إنه يكتب – كان يكتب – سيكــون كاتبـــا" he is , was - will be writing"، وصيغـــة جهة حدث الفعل التام تقترب جدًا من صيغة الزمن التام "لقد كتب"، "he has written"، "il a écrit". وهى على أي حال صيغة معقدة، لأننا لم ننظر هنا إلى الحدث من الخارج فقط، ولكن أيضًا باعتباره "كان" أي كحدث ماض. ولكننا نجد نفس الربط في اللغة المصرية، إذ ترتبط جهة حدث الفعل التام مع صيغة الزمن الماضي في صيغة واحدة، أريد أن أسميه "الناتج"؛ لأن ما يتوقف الأمر عليه هنا، هو حقيقة، أن نتيجة الحادث المنتهى، على سبيل المثال نتيجة الكتابة، هي نص كتابي حاضر موجود. والصيغة "لقد كتب" تقول إن حدث الكتابة قد انتهى، وأن ما كتب قد وُجد، "مكَتَوبًا". ونحن نربط فكرة الحدث المنتهى مع تصور "وجود" فعل الملكية في الزمن المضارع(*) ويربط الناتج صيغتي التمام والملكية. وتتصرف اللغة المصرية بنفس الطريقة، ولكن اللغة المصرية القديمة ** لا تعبر عن الملكية بفعل مثل اللغة الألمانيـــة haben والإنجليزية have والفرنسيـــة. d'avoir ...إلخ، ولكن من خلال حرف جر يفيد الملكية، يطابق في الألمانية حالة القابل. فبدلاً من "لقد كَـــتــَـبَ" نجد

(*) يصاغ الزمن الماضى التام فى اللغتين الألمانية والإنجليزية من فعل الملكية (haben – have) فى الزمن الماضى، بالإضافة إلى التصريف الثالث للفعل. أما فى اللغة العربية فيصاغ هذا الزمن من كان قد، بالإضافة إلى الفعل الماضى (كان قد كتب). المترجم

(**) لا يوجد في اللغة العربية أيضا فعل يدل على الملكية ولكن نجد كلمتي عنده أو لديه. (المترجم)

"لقد كُتب له"، وبهذا تربط اللغة المصرية تمام الحدث بصيغة مضارع ناتجه.

هذه الأفكار النحوية يمكن أن تؤثر بصورة سفسطائية وبعيدة، ولكنها تقودنا إلى موضوعنا هنا في طريق مستقيم، وهو العلاقة بين الموت والزمن. فيمكن للمرء أن يمد التفريق بين "صيغة الزمن غير التام" و"صيغة النتيجة"، وبين "طالما أن شيئا موجود (الآن)، فهو ليس هذا الشيء، الذي سوف يكون عليه (موجودا في المستقبل)" إلى الحياة كلها. ومادامت هناك حياة تمضي، فإنها بعد الموت لن تكون الحياة التي قد كانت. فنحن غير قادرين طبقًا لطبيعتنا أن نرى حياتنا من زاوية نظر ما سيكون – قد كان. هذه النظرة بالضبط تدرب عليها المصري بقدر ما، في أنه يبدأ – عندما يسمح له دخله ومركزه – في بناء قبر له وينقشه بتاريخ حياته. وتقوم مؤسسة النُّصُب التذكارية المصرية بكل ما ينتمي إليها من تحنيط للجثمان، وحتى نقوش سيرة الحياة على أساس "الناتج". ويفهم المرء هذه الظاهرة الفريدة في معناها الحضاري الرائع فقط في العالم المصري، عندما يتضح للمرء، أي دور تلعبه فئة الناتج في الفكر المصري، وكيف أنها متأصلة في اللغة المصرية. ويشترط الناتج شيئين: فهم خطي للزمن ولمفهوم النهاية الذي يضع المسار الخطي للزمن هدفًا له. وعلى عكس ما يدور الأمر في الفهم الزمني الدائري، فإن النهاية لا تضيع في بداية جديدة أو تلغى، ولكنها تبقى كنهاية موجودة في شكل الناتج، الذي تتوجه له كل الجهود الثقافية في هذا المنظور كي تحتفظ بها.

"منذ أن رأيت قبري، لا أريد شيئًا آخر سوى الحياة "هكذا صاح أمير همبورج، "ولا تسأل بعد ذلك، إن كانت (الحياة) جديرة بالثناء" فالنظرة إلى قبره المحفور حديثًا أصابته بصدمة عميقة. أما المصري فعلى العكس من ذلك

فقد أمضى جزءًا كبيرًا من حياته في النظر إلى قبره. بل وكان بناء قبره أهم مشروع في حياته، وكان همه لسنوات كثيرة، فالقبر كان يمثل بالنسبة له كل آماله في الخلود. وعلى عكس أمير همبورج كانت رؤيته لقبره تمثل بالنسبة له التساؤل عن جدوى حياته أمام ناظريه. وعندما يرى قبره، كان يمكنه أن يقول على غرار أبيات كلايست(*)، إنه أدرك، أن كل شيء يتوقف على أن يعيش حياة جديرة بالثناء، أو أحسن من ذلك: أنه قد عاش. وعندما كان المصري يرى قبره كان كأنما يضع أمام نفسه مرآة تريه حياته في ضوء (ما قد كان). كما أنه يرى في هذه المرآة نفسه، ليس كما كان، ولكن ما كان يريد أن يكون، في شكله النهائي، الذي يلائم مطالبه المقننة مع حياته التي قضاها. وفي القبر يقابل ما قد كان، أي الشكل النهائي لحياته، وشبيهه الذي يعرضه على حائط الصور، والذي أعطته النقوش صوتًا خالدًا، كما يأمل في حالة موت هانئ أن يقابل قرينه في الحياة الأخرى. وكان القبر بالنسبة للمصري أداة مقننة لازدواج الذات. وفي النصوص والعروض أمكنه أن يعرض حياته في شكلها النهائي في توقعه للموت، شكله الذي نزع منه الفناء والنسيان إلى الأبد، وأصبح غير متحول وقادرا على الاستمرار في ذلك الوقت أو الخلود، وهو ما سماه Djet.

ولقد فرق المصري كما هو معروف بين مفهومين للزمن Neheh وDjet، ويقوم هذا التفريق على تقابل جهة حدث الفعل، ومن ثم على الملاحظة التي صاغها مارتين ڤالزر بجدارة. Neheh هو زمن طالما أن شيئا يكون، زمن

(*) برنت هاينريش فيلهلم فون كلايست (١٧٧٧–١٨١١) كاتب مسرحي وقاص وشاعر، وناشر ألماني. (المترجم)

يمكننا أن ننظر إليه دائمًا فقط من داخل مساره الذي يتجدد ويتكرر دون أن نراه في تتابع الساعات والأيام والسنين. أما Djet فعلى العكس من ذلك فهو الزمن الذي سوف يكون "قد كان": الاستمرار الذي لا يتحول، ويحفظ فيه كل شيء منته. ومفهوما الزمن الاثنان لهما علاقة وثيقة بمعايشة الموت المصرية، لأنهما مرتبطان ارتباطًا لا ينفصم مع الإلهين اللذين تتجه إليهما آمـــال العالم الآخر للمصريين.

رع وهو إله الشمس، ودليل وقت - Neheh وفهم الزمن الدائري، أي الزمن الأبدي الدائم غير المرئي، الذي لا يتوقف عن التجدد، وزمن العودة الخالدة. والميت يطمح أيضًا إلى تجدد غير منقطع في "دائمًا وأبدًا" في زمن - Neheh. فهو يريد أن "يخرج ويدخل في جماعة إله الشمس" (كما يقول النص الذي تناولناه صفحة ٤٧٨ وما بعدها)، ويتنزه يومًا فيوم في أي تحول يريده في ضوء الشمس. والأمنية في التحول تنتمي تمامًا لزمن - Neheh المتجدد؛ والكلمة المصرية cheper ومعناها"يصبح" أو "يتحول" تكتب كجعران يرمز إلى القوة المستمرة لإعادة الحيوية، وتسمى بالتحديد صيغة الكينونة في إطار Neheh "دائمًا وأبدًا". ويقابله الفعل wenen "يكون، يوجد، صان، يستمر"، الذي يحتل مكانا مركزيا في صور العالم الآخر المصرية تماما، ويرتبط هذا الفعل أيضًا مع أوزوريس، مثلما ينتمي الفعل cheper، لرع. ويُسمى رع في ملحمة التحول المتجدد كشمس الصباح خبر بـــــــ "الصائر". وبالمثل يسمى أوزوريس في ملحمة تحوله المستمر إلى مومياء وننفر (اونوفريس Onnophris) بـــــ "الصائر إلى تمامه" وأوزوريس هو دليل زمن Djet والفهم الخطي أو – وهذا هو الأكثر دقة – الفهم الزمني

الناتج، أي الزمن الذي تحفظ فيه نتيجة ناضجة تامة غير متحولة. وNeheh هو زمن رع أي زمن التجدد، وDjet هو زمن أوزوريس أي زمن التذكر.

وكان المصري يريد أن يتغلب على الموت في الزمنين، فهو يعتمد على رع مثلما يعتمد على أوزوريس، ويريد كروح أن يلف في دائرة مثل رع، وأن يستمر كمومياء مثل أوزوريس في تمام غير متحول. ولهدف الاستمرار الأوزيري هذا يحتاج المصري التحنيط والمومياء، وقبل كل شيء محكمة الموتى. وفكرة الإتمام، بالمصري nfrw، لا تقترن بالجمال والكمال والخلود فقط، ولكنها تقترن أولا وقبل كل شيء بالفضائل والعدالة والكمال الخلقي واتباع معايير ماعت. ومنها يكتسب زمن Djet منظورا أخلاقيا. فالصالح فقط هو الذي يستطيع أن يستمر بلا تحول، أما الطالح السيئ، غير الطاهر الذي لا يتسم بالكمال فقد أُسلم للفناء. وتحسم نوعية أخلاقه، أي مدى توافقه مع ماعت خلود الناتج، أم عدم خلوده.

ويظهر نص بوضوح لا يقارن في قبر الوزير آمون – وسر من عصر تحتمس الثالث "الفكر الناتج" للمصري القائم على عبادة القبر التامة:

شيدت لنفسي قبرًا رائعًا

في مدينتي لوفرة الوقت (Neheh).

لقد جهزت مكان موضع قبري الصخري

في صحراء الخلود (Djet).

فليستمر اسمي عليه

في أفواه الأحياء

في أن يكون ذكرى حسنة عند البشر

بعد السنوات، التي ستأتي

قليل من العيش هى الحياة الدنيا

(لكن) الخلود هو مملكة الموتى(٢)

ويبدأ هذا النص باقتباس تقليدي. إذ جاء في تعاليم حور جدف ما يلي:
ابن بيتك فيالغرب رائعًا

وجهز مقرك في الجبانة بسخاء

تقبل هذا، لأن الموت لا قيمة له عندنا

تقبل هذا، لأن الحياة غالية لنا.

أما منزل الموت فيخدم الحياة![٣]

لقد كتبت هذه التعاليم لأمير من الأسرة الرابعة، ابن خوفو باني الهرم الأكبر. ومثل هذه الانتحالات زائفة، فهى لا تقول شيئًا عن وقت نشوء هذه النصوص، ولكنها تقول أكثر عن أغراضه. ولأن هذا النص يوجد في العصر الذهبي المصري لفن بناء المدافن التذكارية وحضارة بناء القبور، فهو يصيغ مع القاعدة العامة المقتبسة المبدأ، الذي يقوم عليه عصر الازدهار هذا. هذه القاعدة العامة كانت حتى العصر المتأخر من أكثر الأبيات المقتبسة في الأدب المصري[٤]. وكل ما بقيَ لنا من هذه التعاليم مكرس لموضوع بناء القبر. فالمرء يجب عليه عدم بناء القبر فقط وتجهيزه بصورة رائعة، ولكن عليه أيضًا أن يشترى قطعة أرض، ومن ثمارها تحضر له القرابين. وهذا يطابق نهج الدولة القديمة. فعلى المرء أن يعين شخصا يشرف على قطعة الأرض وعلى توريد هبات القرابين ، ولإحضار القرابين: "سوف يكون هذا نافعا لك، أكثر من ابنك الذي من صلبك اشدد من أزره أكثر من وريثك، فكر فيما يقال: <لا يوجد وريث يتذكر إلى الأبد>"[٥].

وغالبًا نشأت هذه التعاليم في زمن يمكن للمرء أن ينطلق منه ليستطيع التأكد أنه بمثل هذه الاستثمارات يستمر في الذاكرة للأبد. ولكن هنا أيضًا تؤثر عليه الاعتبارات الأخلاقية:

عندما يقترب الموت من رجل في يوم أذنب فيه،

ويجمع، ما فعله سابقًا،

فيدفن محتقرًا في المدافن.

ومن الحزن يصدر شرًا،

وقرابين موته تصبح عقاب الإله له،

وما يجب أن يسره، يصبح فضيحة له(٦).

وتعاليم مري كا رع، نشأت في وقت شهد انهيار الدولة القديمة واندثار القبور وتوقف العبادة. وهنا اكتسبت الأبيات المشهورة والمقتبسة دائمًا ٢ – ١٢ من تعاليم حور جدف معنى جديدًا:

اجعل بيتك في الغرب رائعًا

و جهز مقرك في الجبانة بسخاء

كمبرأ (أو من خلال تبرئتك)

وكواحد يقيم ماعت (العدل) (أو من خلال فعل ماعت (العدل)

لأن هذا وحده، هو ما يطمئن له قلب رجل(٧)

وبهذا يصبح واضحًا أنه ليس بناء مدافن النصب التذكارية، ولكن العفة والعيش طبقًا لماعت (للعدالة) هما اللذان يحددان دوامًا راسخًا للشكل النهائي الناتج للحياة في زمن Djet أو الخلود. لأن هذا الاستمرار ينشأ وينتهي بالذكرى، التي تلاحقه في الحياة التي كانت، وفي القبر كرمز مرئي لشكله النهائي الناتج. والقبر الرائع ليس له معنى بدون الذاكرة، التي ترتبط بعدالة وفضائل صاحب القبر. وهذا هو معنى الفقرة الثانية من نصنا من قبر آمون – وسر. وتعطي الأبيات النهائية لهذا المفهوم المصري، لاستمرار ناتج في ذاكرة العالم التالي، تحولاً يقلب حجة حور جدف رأسا على عقب، عندما قال: الموت لا قيمة له عندنا، وتعلو عندنا الحياة، وأما آمون – وسر الذي يبدو أنه يعارض حجة حور جدف، فيقول على العكس من ذلك: "الدنيا بها قليل من الحياة، أما الخلود فهو في مملكة الموتى". وهنا لا توضع الحياة والموت في مواجهة بعضهما البعض، ولكن وقت الحياة على الأرض في مواجهة Djet– الأبدية. وقد برر آمون – وسر الإنفاق غير العادي على بناء القبر وتذكر العالم التالي، بأن الوقت الذي نقضيه "على الأرض" (tp tʒ) "قليل مقارنة بــ "الخلود" (ḏt) الذي يقضيه المرء في "مملكة الموت" (ẖrt nrt). والحياة في هذه الدنيا قصيرة بالنسبة للاستمرار بعيد الغور للاسم في ذاكرة العالم التالي. ونلفت النظر هنا إلى مشكله الفكر الناتج، التي سوف نتناولها فيما بعد. وفي

ضوء "كان – يكون" يذبل "طالما أن شيئا موجود " لتصبح مجرد مقدمات فقط. وهكذا تتلقى هذه الحياة البشرية المهددة من الموت، والمحدودة معناها بداية في أفق شامل من الاستمرار والخلود. هذا الأفق يجد تعبيرًا رمزيًا في الشدة ويقوم على فكرة العدالة. ومن يطبق العدالة، يذوب في فناء وجوده الأرضي للاستمرار المقدس لبقائه بعد الموت.

ولقد وصف هيكاته الأبدري(*) هذا الارتباط بين فن بناء القبر والفكر الناتج، ذلك التعقيد الدلالي من العدالة والذاكرة والخلود بصورة دقيقة لا تبارى، ولا يمكن للمرء سوى أن يتعجب، كيف كان ممكنًا ليوناني في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد أن يعيد بإخلاص إنتاج تصور لعالم كان قد تطور قبل ذلك بألفي عام. ويظهر طول البقاء غير المعقول لهذه الفكرة أننا نتواجد وسط ذاكرة المصريين الحضارية، بل وفي أعماق تلك الذاكرة ، حيث تتضح أمامنا قوة الوعي والتحصين وإضفاء القداسة في أقوى صورها، وتدعو إلى خطاب ينبع من "حياة متأثرة بالموت" ويتبع سياقات تنتج بناءً على أساس الرؤية الناتجة للحياة بين بناء القبر، والإحساس بالزمن، وإدراك التاريخ. والقبر التذكاري المبني في الحياة هو بالتأكيد أكثر الأشكال تعبيرًا وكثافة، التي يؤثر فيها الموت على حياة البشر في مصر.

وقد عاش هيكاته الأبدرى في بداية العصر البطلمي من عام ٣٢٠ – ٣٠٥ في الإسكندرية، وكتب عملاً عظيمًا عن مصر، بقيت لنا منه مقتطفات منها ما يلي:

(*) فيلسوف ومؤرخ إغريقي كان معاصرا للإسكندر الأكبر. (المترجم)

يعطى أهل البلد الوقت المنصرم من حياتهم قيمة قليلة جدا وعلى العكس من ذلك يركزون كل اهتمامهم على زمن ما بعد الموت، حيث تحفظ الذاكرة المرء بتذكر فضائله. ومن ثم يسمون محل سكنى الأحياء بـــ <<النزول>> (Katalyseis)، لأننا نسكن فيها لفترة قصيرة، أما قبور الموتى فيسمونها <<الدور الخالدة>> (aidioi oikoi) لأنهم سيقضون وقتًا لانهائيا في العالم السفلي. ومن ثم فهم لا يفكرون في تجهيز بيوتهم إلا قليلاً، بينما لا يبخلون بأي غال في الإنفاق على القبور[٨].

وقد لاحظ هيكاته أن المصريين يبنون بيوت سكناهم من الطوب النيء، وهو أرخص وأبسط وسائل البناء التي يمكن تصورها، كما شيدت قصور الملك أيضًا من هذه المادة، بينما بنيت القبور من حجارة، أما مثل معبد صغير من الكتل المنحوتة، أو من الصخر. ويرجع السبب في ذلك من وجهة نظره إلى تكوين الزمن المصري، الذي نشأ بدوره من المفاهيم المصرية عن الموت والخلود. والعلم بموت الإنسان يختصر الحياة بالنسبة للمصري إلى لحظة قصيرة، لا تستحق أن يؤثث لها على الأرض بإسراف، ومن ثم فهم يستثمرون كل الوسائل الفكرية والمادية في الخلود أو بتعبير أفضل في الزمن اللانهائي الطويل، الذي يحتفظ بهم بعد الموت بسبب فضائلهم المحفوظة في الذاكرة. ولقد عرف هيكاته بالضبط مثل آمون – وسر الذي جاء قبله بألف ومئتين سنة، أن الخلود سببه تذكر الفضائل. أما الاستثمار الفعلي فهو الذاكرة؛ فالقبر ما هو إلا علامة، والحافظ الخارجي للذكرى التي تلتصق

بالفضائـــل والعدالة لحياة عاشها المرء. وطبقًا لـــ "هيكاتـــه" فإن حقلي أفعال محددة للحياة ينتجان الصورة المصرية للموت، وما يترسخ فيها من تكوين للزمن مجال عمل عمارة الحجر الغالية ومجال عمل الفضائل، أي الأخلاق أو العدالة.

وكما أن القبور تبقى مفتوحة للزائرين، فإن النقوش تبقى على مدى آلاف السنين مقروءة، لأن الكتابة الهيروغليفية لم تتغير بصورة مؤثرة على مدى أكثر من ثلاثة آلاف سنة عن صورة ظهورها، وظلت محتفظةً بها بإصرار فريد في التصوير المكلف صعب الاستعمال والمحقق لعلامات كتابتها. وكان يمكنها أن تعمل دون هذا الخط التصويري بصورة تامة، وهذا ما يظهره الخط المائل التجريدي للكتابة، الذي تطور كخط كتابي على أوراق البردي. أما بالنسبة للنصب التذكارية فقد تمسك الناس بخط الكتابة الهيروغليفية التصويرية، وناءوا عن أي تغيير، وينطبق ذلك أيضًا على اللغة المكتوبة بالهيروغليفية: فقد تجمدت هي أيضا في مرحلة معينة، ويمكن تقديم عدة أسباب لذلك، ولكن واحدًا منها له علاقة بالذاكرة، فقد بقى هذا الخط مقروءًا على مدى آلاف السنين، وكان الناس يتعلمون اللغة في المدرسة، ومن ثم نتجت شفافية حضارية تاريخية، كانت تسمح للمصري المتعلم في وقت هيكاته أن يتعرف في نقوش قبر من الدولة القديمة على أجداده، ويتخذ من مبادئ حياتهم مثلا يحتذيه و يحضر لهم "على سبيل الشكر" قرابين بسيطة، لا تتعدى صلاة بسيطة يؤديها وقطرات من الماء. والعلاقة الوثيقة بين القبر والخط تسمح بتصويرها وتعميقها أكثر، والدور الذي يقوم به القبر التذكاري المصري في ذلك أبعد مما نربطه في العادة بمفهوم عبادة الموتى وحضارة

الموت بمعناها الخاص. ووضع القبر في العالم المصري يجعلنا نقارنه بتصورنا للفن والتأليف والصناعة. هذه المقارنة قد تبدو في غير محلها، ولكنها توجد – كما يعرف المرء – بالفعل عند هوراس Horaz(*)، الذي قارن عمله (أُدينبوخ Odenbuch) بالأهرام، وهنا يوجد أيضًا تقليد أدبى يعود في النهاية إلى مصر، حيث نقرأ لهذا الأديب الكلاسيكي القديم في كتاب حكم من القرن الثالث عشر قبل الميلاد:

ما يهم الكتاب الحكماء منذ زمن رع

الذين عاشوا بعد الآلهة،

الذين تنبأوا بالقادم:

لقد حدث، وأسماؤهم دائمة أبد الآبدين.

لقد ذهبوا إلى هناك، وأتموا حياتهم،

ولف النسيان كل معاصريهم،

(*) وينتس هوراتيوس فلاكس أو هوراس Quintus Horatius Flaccus؛ كان شاعرًا غنائيًا وناقدًا أدبيًا لاتينيًا من رومانيا القديمة في زمن أغسطس قيصر، قيل إن له تأثيرًا على الشعر الإنجليزي .أصر هوراس على أن الشعر يجب أن يقدم السعادة والإرشاد. عرف الشاعر بالقصائد الغنائية والمقطوعات الهجائية. (ويكيبيديا)

لم يبنوا لأنفسهم أهرامات من المعدن

ولا شواهد لها من الحديد؛

لم يفهموا أنهم تركوا ورثة في شكل أطفال

ويحتفظون بأسمائهم حية.

بالفعل لقد خلقوا لأنفسهم كتبًا كورثة

وتعاليم صاغوها.

وأعدوا لأنفسهم لفافة للكتابة ككاهن مرتل

ولوحة الكتابة "للابن الحبيب".

وأهرامهم عبر وعظات

والبوص ابنهم

وسطح الحجر المصقول زوجتهم.

كبير وصغير

أعطوا لهم كأطفال؛

والكاتب فوق الكل.

و ُبنيت لهم بوابات ومعابد – تهدمت كلها.

وهجرها كهنتهم.

ومحاريبهم لوثها التراب

ومعابد قبورهم نُسيت

ولكن المرء يذكر أسماءهم على كتاباتهم، التي أنجزوها،

واستمرت بقوة كمالهم

والمرء يتذكر من خلقهم إلى الأبد.

كن كاتبًا، واحفظ هذا في قلبك

حتى يصبح اسمك كذلك.

والكتاب أكثر قدرة على الشفاء من شاهد قبر محفور

وأكثر قدرة من حائط قبر متقن.

وتقام هذه القبور والأهرام

في قلب من ينطق بأسمائهم

قوة شافية في الحياة الأخرى؛

هى اسم في أفواه الناس

والإنسان يفنى، وجسده يدفن في الأرض

وكل أقاربه يذهبون إلى هناك.

ولكن الكتاب يبقيه في الذكرى،

في أن تتداوله الألسن.

والكتاب أكثر قدرة على الشفاء من بيت مبني

ومعبد قبر في الغرب.

أفضل من قصر مشيد،

أفضل من حجر ذكرى في المعبد.

هل يوجد هنا من هو مثل حور جدف؟

هل هناك ثانٍ مثل إمحوتب؟

لا أحد يعيش بيننا مثل نفرتي

أو خيتي، رئيسهم كلهم

أذكر لك أسماء بتاح – ام – جحوتي، وخع خبر رع سنب

هل هناك آخر مثل بتاح حوتب أو مثل كايرسو؟

عند الحكماء الذين تنبأوا بما هو قادم،

وما صدر من أفواههم تحقق بالفعل.

والمرء يجده كمتن مكتوبٍ في كتبهم.

وأطفال الناس الآخرين أصبحوا ورثة لهم مثل أطفالهم

وأخفوا سحرهم عن البشر

الذين يقرأون مخطوطاتهم

لقد ذهبوا ونُسيت أسماؤهم

ولكنه الكتاب الذي يبقي ذكراهم حية(٩)

ويبدو الأدب هنا كأنه استمرار، أو أكثر من ذلك على أنه تفوق على عمارة النصب التذكارية "الحجرية"، بوسائل فكرية أخرى. والقاسم المشترك الحاسم بين القبر والكتاب تظهره فئة المؤلفين، وربما لا يسمح في حضارة أخرى بوجود مثل هذه التشابهات. ففي أي مكان آخر يظهر صاحب القبر "كمؤلف" لقبره وحياته المرسومة داخله. فالقبور يشيدها الأقارب الباقون،

وفي بعض الحالات بناءً على ترتيبات طويلة الأمد وتوجيهات الميت. ولا ننظر للأقارب على أنهم أنفسهم سيكونون موضوعا لغويا، وتصويريا شاملا، وهنا تكمن خصوصية العنصر "الأدبي" للقبور التذكارية المصرية. الفن والأدب والقبر لهم جذر مشترك في الفكر الناتج: في فكرة خلق ناتج يستمر في ذاكرة الناس، ويصبح وسيطًا وليس موضوعًا ذاتيا فقط، بل يمكنه أن يصبح سموا للذات وتخليدا للنفس أيضا.

مثل هذا الاستمرار لا يقوم على كمال الناتج فقط، ولكن على الشفافية الثقافية التاريخية أيضا، والتي كان الحديث عنها. فالنصوص يجب أن تظل مقروءة، حتى بعد آلاف السنين، والذاكرة الحضارية يجب أن تبني آفاقًا طويلة المدى وترسخها، وفيها يعيش الموتى بعد ذلك، وحوارا لأكثر من قرون وربما أيضا لآلاف السنين، ومن ثم فهو يحتاج "إستراتيجية حضارية للاستمرار"[١٠] والخط ونظام التدوين ضروريان وبالمثل أشكال مؤسسة الاستمرار، التي توقف التحول، وتشفي العجز، وتفضل الرجوع والتوجه إلى الوراء وتمنع اغتراب الحاضر. والشفافية الثابتة التي ميزت الحضارة المصرية، وُلدت (ربما مثل كل شكل من أشكال الآفاق الثقافية الطويلة المدى) من إدراك الموت والحنين إلى الخلود (أو على الأقل إلى وقت أطول). ولا علاقة لها بالإصرار غير الواضح، على عدم التطور والتقدم الفكري أو عدم القدرة على ذلك ، مع محافظة عنيدة على التقاليد. ويمكن للمرء أيضًا أن يتساءل، عما إذا كانت بعض التقاليد البالية لظواهر سيئة لها أيضا جذور في الحاجة لتوقيف الزمن، وخلق أفق ثقافي أبعد لمناظير طويلة الأجل، ولوضع الحياة

اللحظية الخاصة في مجال زمن طويل وذكريات.

ويفترض المرء بوجه عام ارتباطًا بين الحنين إلى الخلود، وبين ما يسميه المرء "الذاكرة الحضارية"[١١]. وبهذا أعود إلى السياق بين الموت والحضارة، الذي ذكرته في مقدمة هذا البحث كافتراض تمهيدي، وهو أن الإنسان هو الوحيد من بين كل الكائنات الحية، الذي كتب عليه أن يعيش مع إدراكه بنهايته. هذا الإدراك يصبح مشكلة ملحة، لكن أهميتها تتراجع عند من يكون كل همهم في الحياة هو كسب قوت يومهم. وقد لاحظ باسكال "أن البعض يميل إلى التفكير في الموت (ومن ثم في الخلود)، وهؤلاء هم من لا يكافحون يوميًا من أجل حياتهم، ولا يكسبون خبزهم اليومي بعرق جبينهم، وليس عليهم أن يتكبدوا المشاق في تربية أطفالهم [١٢]. وينطبق هذا القول على تلك الفئة من الأشخاص التي كان عليها أن تبقى على خلق قويم من ثلاثة آلاف سنة، ولم يكن ممكنا الحكم عليها أن تبقى في "ظلام عدم المعرفة" وتعيش "من يوم ليوم" (كما أوجز جوته في "كتاب الاستياء" مثالية الثقافة الحضارية). والقلق على الاستمرار والخلود مثلهما مثل الاهتمام بالذاكرة الحضارية فهم من أعمال الصفوة ، ولكنهما يعلوان عن الاهتمام بالذاكرة الحضارية في أنهما يرتبطان ارتباطًا وثيقًا ببعضهما البعض. ويبدو لي أن الذاكرة الحضارية تعرض أهم "استراتيجيات الحياة"، التي أظهرها ز. باومان Z. Baumann في كتابه عن الموت والخلود[١٣].

ولقد أرجع كونراد إليش Konrad Ehlich تعريفه للمفهوم "النص" إلى "الاحتياج للتراث"[١٤]. فالنصوص لا تنشأ بالفعل في الاتصال، والحوار،

ولكن تنشأ أولا في الاتصال المقتبس والرجوع إلى ما قد قيل في الماضي، ولا تبقى النصوص حية نتيجة استخدامها في مواقف الحوار الطبيعي، ولكنها تحيا في "السياق الممتد" للتراث، الذي يكون المشتركون فيه منفصلين مكانيا و/ أو زمنيا. ولقد طور إليش هذا المفهوم في حالة نقل الرسالة ("الرسول مثل الذي أرسله"). ومع ابتكار الخط عرفت إمكانات السياق الممتد توسعا ثوريا. ولقد استغل هذا الابتكار في مصر من أول بداياته وحتى إضفاء الطابع المؤسسي على "السياق الممتد"، الذي امتد إلى عتبة الموت، وسمح به للميت حتى يبقى في حوار مع العالم التالي. ويقف خلف أمنية "مد" موقف الحوار إلى ما بعد حدود الموت، أو بمعنى آخر أمنية مد الحياة. فالأحياء يريدون أن يبقوا في

حوار مع الأموات، والأموات مع الأحياء، ومن ثم ينظر إلى الخط على أنه وسيلة تمكن من مثل هذا التواصل. وإنني أرى أن قوة هذا التفاعل الحامي للخط مع العالم التالي كانت إحدى الدوافع الحاسمة لبناء الذاكرة الحضارية المصرية، ولا توجد حضارة ظهر فيها هذا الارتباط بين الحنين للاستمرار والخلود، وبين بناء "غرف للذكرى" تنتقل من جيل إلى جيل عبر آلاف السنين، مثلما حدث في مصر القديمة.

وقد عاش المصريون –الذين قابلهم هيكاته – في "غرف للذكرى" الشاملة من هذا القبيل لآلاف السنين، وقد أمكنه أن يسألهم عن مغزى عاداتهم الغريبة؛ فقد كانوا يعيشون في أكواخ من الطين النيء ويدفنون في قصور حجرية، وقد أظهر المطلعون بصورة رائعة على مدى آلاف السنين الدلالة المرتبطة

بهذه الخبرة العملية. لقد نظروا إلى ماض استلمح اليونانيون عمقه كأسطورة، ولكنهم تعدوا الحدود، التي فيها لأنهم كانوا من النبلاء الذين حرصوا على أن تعود شجرة عائلتهم إلى عالم الأبطال والآلهة. أما مصريو ذلك العصر فكان عليهم أن يخوضوا عبر معنى الماضي والوعي به على نحو بالغ الخصوصية أساسه في حضارة القبور، وهذا مشتق مرة ثانية من الموت. وقد كانت الخاصية التي اتسم بها الوعي بهذا الماضي أنه لم يصبح غريبًا على مدى هذا الزمن الطويل، ومن ثم لم يكن الوعي بهذا الماضي وعيًا تاريخيًا بالمعنى الخاص، لأن التاريخ يعنى دائمًا تغريبا عن الماضي. وفي هذا الصدد يعرض المصريون القدامى النقيض الصارخ لخبرة زمننا، التي وصفها فيلسوف زيورخ هرمان ليبّه

Hermann Lübbe بأنها انكماش للحاضر[١٥]. فالعالم الذي نعيش فيه يتحول من خلال تكثيف الجديد بسرعة حتى أن الحاضر يشيخ في لمح البصر. وينكمش العالم خلال سرعة الشيخوخة هذه في غمضة عين. وتقابل حضارتنا انكماش الحاضر هذا بحدة، وذلك بتكثيف فريد للاتجاه نحو الماضي. إذ تحول الشغف بالكم الحادث عن تغريب الماضي إلى متاحف. وتجذب المعارض التاريخية الكثير من الزائرين، والتأريخ هو، كما يقول ليبّه "أفضل المبيعات زخرًا". وانكماش الحاضر هذا عارضته الحضارة المصرية القديمة تماما بكل ما أوتيت من قوة. فقد رأت فيه عَرَضًا لمداهمة الموت. وكما تبحث حضارتنا عن العلاج في المستقبل وتصبو إلى إسراع الوقت من خلال تكثيف التجديد أو الابتكار، فقد رأت مصر القديمة الشفاء في ماض

أسطوري لا زمن له، ماض يربط الموت والحياة الأخرى، ويستحضره في ذلك الحاضر بكل الوسائل.

وقد نشأ الآن ماض متغرب ليس فقط من خلال تكثيف التجديد أو الابتكار فحسب، ولكن أيضًا من خلال الانهيار والانحلال، وعندما تنهار حضارة، مثل الحضارة المسينية[٣]، فإنها تتغرب بالعودة إلى ذكريات عصر البطولة القديم. وشكل آخر لتغريب الماضي، هو اتخاذ قرار بالتنصل منه لصالح نظام سياسي دلالي ديني جديد، مثلما فعل المصريون عندما انسلخت مصر من ماضيها واعتنقت المسيحية، أو عندما تنصل المسيحيون من اليهودية في أواخر العصور الكلاسيكية. والاثنان تم تجنبهما في مصر بنجاح، ولقد كانت هناك فرصة للهدم والثورة بصورة كافية. فقد انهارت الدولة القديمة مع نهاية الألف الثالثة، وعايشت مصر في الـــ ١٥٠ عاما التالية ظهور نظام سياسي ونشأة دلالة حضارية من نوع جديد. ولا يوجد أكثر مناسبة للاغتراب عن الماضي إلا

من خلال النظر إلى الماضي، وإلى الأطلال الضخمة للدولة القديمة، كعمل من أعمال العمالقة وأنصاف الآلهة، كما عزا اليونانيون أسوار الحضارة المسينية إلى العمالقة ذوي العين الواحدة، أما مصر فقد أخذت

---

[٣] الحضارة المينوسية أو الحضارة المينوية تعتبر من أقدم حضارات اليونان وأوروبا عموما وتعود إلى العصر البرونزي .موطن الحضارة يقع في جزيرة كريت منذ بدأ بنائها في الألف السابع قبل الميلاد وازدهرت وأصبحت في ذروة شهرتها في الألف الثالث قبل الميلاد الى الألف الأول قبل الميلاد.

منحى آخر، فقد فهمت دلالتها الحضارية رغم التغيرات العميقة التي ربطتها بتقاليد الدولة القديمة ولم تجعل الماضي معتما. ولقد تكرر نفس الانهيار بعد القرن الأول من الألفية الثانية، ولكنه كان هذه المرة أكثر حدة من خلال فقدان السيادة السياسية لصالح الهكسوس، وهم مهاجرون ساميون غربيون من فلسطين. ومرة ثانية تنجح الدولة الحديثة سواء في التجديد أو في إعادة الارتباط، ثم دخلت مصر بعد ذلك في نهاية الدولة الحديثة أيضًا إلى أزمة العصر البرونزي المتأخر وبداية العصر الحديدي، أزمة غاصت فيها تمامًا كثير من الممالك والحضارات مثل الحيثيين والمسينيين، وقد عرفت مصر تحت السيطرة الأجنبية لليبيين والإثيوبيين تغييرات قوية سواء في البنية السياسية أو في الدلالة الحضارية، وطورت مصر اتجاهًا للماضي يتقبل ملامح جديدة تفهم أيضًا كرد فعل تكميلي لتطرف وسرعة التحول، وتوجد في مظاهر التعرف على الهوية، وليس التغرب. والمقصود هنا هو تلك العودة الحادة للماضي في عصر الأسرتين الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين، وما يسمى بـــ "عصر النهضة الصاوي".

وعصر النهضة الصاوي لا يعني جعل الماضي متحفًا بالمعنى الحديث، ولا إعادة الارتباط بمعنى الانعكاس السابق. ولكنه الاثنان معا. الآن تم نسخ الماضي حقيقة، ونشأت تماثيل، وصور، ونقوش تشبه بصورة خادعة مثيلتها في الدولتين الوسطى والحديثة، والنصوص القديمة لم تنسخ بأسلوب عال فقط، ولكنها كتبت بفن فلسفي أيضا، في عدة نسخ مختلفة حتى يتم التوصل إلى نص ملزم، واكتسبت الحضارة كلها من خلال هذا الإفراط في

استخدام المهجور طابعا مميزا يذكرنا بظاهرة الإيجيبتومانيا في العصور اللاحقة المتأخرة. ويدفع الانعكاس الآن بوعي مخطط بدرجة كبيرة، ويصبح لدى المرء الانطباع أن التحول الظاهر قد نفذ إلى الوعي وأنتج شكلاً ليس للوعي بالماضي فحسب، ولكن للوعي بالتاريخ أيضا. وقد أدرك المرء أنه يعيش في حداثة تنظر إلى ماض طويل. ولكن ينظر إلى هذا الماضي كشيء كلاسيكي يؤخذ من النماذج السابقة؛ فالحضارة السابقة تتحول إلى أسلوب يصونه المرء بوعي، وإلى خزان للعلم والتعليم يملؤه ويدرسه وينسخه ويمارسه المرء بولع(١٦). وتوجد بردية تعود إلى العصر الروماني مكتوبة بالهيروغليفية الراقية تعرض نسخة لواجهة قبر من فترة تعود إلى أكثر من ألفي سنة(١٧). وغالبًا يخدم هذا الكتاب في تعلم الكتابة الهيروغليفية، مستخدمًا لهذا الغرض نقوشًا لها أهمية حضارية كبرى، اقتبست مرارا وتكرارا في نقوش قبور العصر الصاوي، ومن الواضح أنها ارتقت إلى مصاف النصوص الحضارية(١٨).

والعصر الصاوي هو الفترة التي لابد وأن يكون فيها "صولون[٤]" قد زار مصر، وأن يكون الكهنة قد حكوا له تاريخ أطلانتيس. "يا صولون، أنتم اليونانيون تبقون دائمًا أطفالاً"، يبدو أن هذا ما قالوه له. "أنتم لكم ذاكرة قصيرة، لأن ما دونتموه يضيع دائمًا في الكوارث التي تصيب العالم"(١٩). ولقد كان مصريو القرنين السابع والسادس مدركين للماضي الشامل لآلاف

[٤] سولون أو صولون واحد من حكماء الإغريق السبعة الذين يعود لهم الفضل في سن قوانين اجتماعية متقدمة، وذلك بعد حرب أهلية خاضها الفقراء ضد طبقة الملاك. (ويكبيديا)

السنين، ويطلون عليه، ويحسب لهم إنجازهم الفريد أيضًا في إنقاذ مكان الذكريات الضخم بعيدًا عن هذه الكوارث. ولقد كان هذا أيضًا هو الوقت الذي زار فيه هيكاته آخر مصر، هو هيكاته الملتي Hekataios von Milet، وهو رجل ينحدر من أسرة نبيلة. وكان حريا به - كما يحكي هيرودوت - أن يتباهى بشجرة أسرته التي تنتهي في الجيل السادس عشر بإله، ولكن الكهنة المصريين ردوا عليه بهدوء، فقد أروه ٣٤٥ تمثالاً يطابق نفس العدد من أجيال الكهنة ذوي المنزلة العالية. ٣٤٥ جيلاً، ولا إله واحد[٢٠]، لما يربو على ١٠٠٠٠ عام علمانية، مقاسة زمنيًا بدقة لماض موثق. لقد كان هذا خطأً، فلا يمكن النظر إلى الماضي إلا لمدة ٣٠٠٠ عام بالكاد في أحسن الأحوال- إلى متحف التماثيل هذا، والقبور والمعابد والنصب التذكارية التي آلت إليها مصر. ولكن ١٠٠٠٠ عام كانت هى العدد الذي حسبه اليونانيون أيضًا، فقد حسب أفلاطون هذه العشرة آلاف سنة، وقال إن الفن لم يتغير بأي صورة عبر هذا الزمن الطويل رغم إصدار التشريعات الذكية[٢١]. وهذا يشير إلى تقديس الخط الهيروغليفي؛ لأن هذا اعتبر جزءًا من الفن وليس من القواعد اللغوية، ويظهر هنا أننا بهذا التفسير ما زلنا نتحرك في محيط القبور. وبالمناسبة يربط هيرودوت هذه العشرة آلاف سنة الموثقة للماضي بالعبارة المعروفة، أنه لم يتغير شيء خلال تلك الفترة، على الرغم من أن الشمس قد غيرت مسارها أربع مرات. فقد ظهرت مرتين من الغرب لمدة

معينة بدلاً من الشرق. ويكمن وراء هذه الحكاية الخرافية مرة أخرى، تصورٌ بأن استمرار الحضارة قد أُنقذ بعيدًا عن الانقلابات الكونية العنيفة. هذه المساعي التي أظهرت وجه مصر الحضاري بصورة حاسمة، تنبع من تصور أساسه الفكر الناتج (عن رؤية المصريين) للموت والاحتياج المتأصل بعمق للحياة التي يراها المرء في كان – يكون، والتي يمكن أن تتخذ شكلا تذكاريا.

ويمكن للمرء أن يتساءل، عما إذا كان لهذا التمسك بالماضي وهذا السعي إلى خلود الذات جذور مشتركة في "الاحتياج إلى التراث"، وعما إذا كان هذا الاحتياج إلى التراث يتعدى الحنين إلى الخلاص من الفناء، وإلى التغلب على الموت، وهنا لا يدور الأمر حول خصوصية مصرية قديمة، ولكن حول شيء كامن في طبيعة الإنسان ككائن حي يعرف نهايته. ويعنى هذا أيضا أن اهتمامنا بالماضي يتعدى ذاكرتنا الحضارية، وسعينا إلى السمو بالذات. فنحن هنا نمسك بمفتاح ليس لفهم المصريين القدامى فحسب، ولكن لاهتمامنا الخاص بهم أيضا، وسعينا أن نبقى في حوار مع الموتى يقودنا دائمًا للعودة إلى الوراء، إلى الموتى الذين عاشوا قبل ٥٠٠٠ عام.

٢ – "لا تأمن لطول السنين": الخلاص عبر العدالة

لا تأمن لطول السنين!

فهى تبدو في الحياة على الأرض كساعة.

وعندما يستقر الإنسان بعد الموت

ستكوم أعماله إلى جواره.

هذا ما جاء في تعاليم مري كا رع. وفي هذه الأبيات نستخلص العلاقة بين نوع الناتج – "كمية الأفعال" – وبين زمن الإنسان. فقضاة الموتى يرونه "كساعة" في صيغة كان – يكون ككل تام، والحي المسئول، عليه أن يجعل لنفسه رؤية للحياة تلك في كل وقت، بدلاً من أسر نفسه في حيرة نظرة كامنة لخيال مستمر لا نهاية له. ومن يأمن لطول السنين، يؤول إلى الفناء. والعيش بمسئولية يعني أن يعمل طبقا لـــ "قوانين ماعت". وعن هذا يعظ بتاح حوتب:

إذا كنت رجلا في موقع المسئولية

يعطي الكثير من الأوامر

فاسع دائما إلى الأعمال الصالحة

حتى يكون تصرفك بلا عيوب

إن ماعت عظيمة وخالدة ومؤثرة،

لم تعق منذ زمن أوزوريس [٢٢]

و يعاقب من يتعدى قوانينها

و لكن هذا يبدو للجشعين شيئًا بعيد المنال.

و الخسة تكوم الكنوز حقا،

و لكن الشر لم يستقر ولم يدم قط.

وعندما تأتي النهاية، تدوم (فقط) ماعت

بحيث يحق للمرء أن يقول: هذا مِـ لك أبي >[٢٣]

ويعتمد الجشِع على طول السنين، فالموت و العقوبة يبدوان بعيدين عنه.

هذه الثقة الحمقاء تخالف "قوانين ماعت". أما ذو الضمير الحي، فيعرف أن "النهاية ستأتي يومًا ما"؛ ويضع هذا نصب عينيه في الوقت الصحيح. وعندما تأتي النهاية، يتأكد من أن كل شيء فان. وهذا ما ارتبط به قلب الجشع، وتثبت ماعت أنها الوحيدة الباقية، فهى مبدأ المكون، والأساس الذي يمنح استمرارا وثباتا أمام تيار الفناء والاختفاء. وتفسر الجملة المبهمة قليلاً "هذا مِلك أبى" من خلال مبدأ آخر يتناول حياة مضت مطابقة لماعت:

يدوم الرجل الذي يتصرف طبقا لماعت

و يمضي (يموت) وفقا لهواه(٢٤)

هو الوحيد القادر على كتابة وصية

أما الجشع فليس له قبر(٢٥).

من يوجه مسار حياته طبقًا لقوانين ماعت، يدوم ولا يفنى، ويصبح صاحب قبر وروح أجداد ويورّث ثروته لأولاده، ويستطيع أن يحمي منزله ويبقى مرتبطًا به.

وتجسد ماعت معايير الحضارة، وتظهرها في ضوء مفاجئ، كان علينا أن نتعود عليه مرة أخرى بعد نيتشه وفرويد. فقد شجب نيتشه الدين والأخلاق كنظم للقسوة، كقسر مؤلم يمارسه المجتمع على الفرد ليحوله إلى "فرد يمكن

التنبؤ بأفعاله"، أما فرويد فقد تحدث عن "الانزعاج في الحضارة" الذي يلزم الفرد بالتخلي عن رغباته القوية[٢٦]. والاثنان لم يردا إرجاع عملية الحضارة إلى الخلف بأي صورة، ولكن طالبا بكشف حساب يظهر الثمن الفادح الذي يجب أن يدفعه الإنسان لهذا التخلي عن الذات بلوغا للتسامي. وحديث الوعود (البشارات) الدينية والأخلاقية عن تحرر النفس والخلاص ما هي إلا جوائز أيديولوجية يحاول المجتمع أن يُحلى بها مرارة التضحية الذاتية المطلوبة.

وتظهر النصوص المصرية الآن الملامح المخلصة للعدالة بكثافة، لا يمكن اعتبارها مجرد حلية أيدولوجية. وأيما كان ما تفرضه معايير الـــ "ماعت" على الفرد من سيطرة وتراجع ذاتيين، فإنها تقوم على فكرة القوة المنقذة لهذه المعايير لتخلص الوجود الإنساني من الفناء. والأمر يقوم هنا على أخلاقيات نابعة من الموت. ويمكن للمرء أن يُجمِل "الأمر النوعي (أو أفضل: الحضاري)" للمصريين، في أنه كان على النحو التالي: تصرف دائمًا بحيث لا تخشى من أن تُختبر أفعالك أمام محكمة الموتى. ابن حياتك وطريقة تصرفاتك على أسس تثبت أنها في الحياة الدنيا حقيقية ومستمرة، وفي الحياة الأخرى تستوفي معايير للاختبار. ومعايير ماعت ليس لها القدرة على ربط الفرد بالجماعة فقط، ولكن لديها القدرة أيضا على منح الحياة استمرارا زمنيا. ومن عاش طبقًا لمعايير ماعت، هكذا قال بتاح حوتب، يكون في وضع يمكنه من ترك وصية. وبهذا يقصد أولاً، أن الثروة سوف تؤول إلى أبنائه دون اعتراض، وعلى مستوى أعمق يعنى هذا، أنه قد نال في قبره بصورة تذكر لعدالته، مكانًا دائمًا في ذاكرة العالم الآخر. وهذا يوضح الجملة

الأخيرة التي تقول: والجشع ليس له قبر، فالحصول على قبر يبعد الفناء إلى الأبد. وبهذا يقصد القبر الذي يبنيه المرء ليس من حجارة، ولكن بالعدالة، كما تقول تعاليم مري كا رع.

ومن ثم يمثل الإنسان أمام قضاته الإلهيين، مؤكدًا أنه عاش بما يطابق ماعت:

انظروا، لقد أتيت إليكم-

لا جرم ولا ذنب علي،

و لا شر علي، ولا توجد شهادة ضدي،

ولم أجرم في حق أحد

(لأنني) أعيش على الحقيقة وأتغذى بها

لقد فعلت ما نصح به الناس،

و جعل الآلهة مسرورة.

و لقد سررت الإله بما يحبه.

أعطيت الجائع خبزًا،و الظمآن ماء،

و العرايا كساء

و عبّارة لمن يعوزه واحدة.

و قرابين للآلهة ،

و قرابين موتى للمتجلين.

وفي مواجهة قاضى الموتى يعرض الميت نتاج حياته – كما يريد أن يسجله متوقعا هذه الخطوة في قبره – كتقرير في مواجهة زوار قبره المولودين بعده.

لقد خرجت من مدينتي،

لقد هبطت من إقليمي،

بعد أن أرسيت ماعت (العدالة) لسيدها

و سررت الإله بما يحب.

لقد قلت كلامـًا طيبًا، وكررته طيباً،

لقد قلت الحق وفعلت الصدق.

أعطيت خبزًا للجائعين،

و ثيابًا للعرايا،

و وقرت أبي،

و أحبتنى أمي.

و لم أقل أبدًا شيئًا سيئا

أو شرًا أو خبيثًا على أي أحد،

لأنني أردت أن تسير الأمور طيبة معي، وأن

أصبح jmȝḫjj (صاحب قبر ذي إمداد) عند الإله والبشر دائمـًا[٢٧]

ولقد أظهرت مريام ليشتهايم Miriam Lichtheim التطابق بين نقوش

القبر للسيرة الذاتية ونصوص أدب الموتى(٢٨). ولا توجد شهادة أفضل من الشاهد المقتبس دائمًا في هذا السياق لمشرف مخزن الغلال باكي من الأسرة الثامنة عشرة(٢٩). ويظهر من هذا النص بكل وضوح، أن فكرة محكمة الموتى وقواعد تأكيد البراءة الاثنين والثمانين تقويان قواعد التصرف أيضًا، وتبنيان في الحياة الدنيا الخط المستقيم لحياة مليئة بالمسئولية. وأقتطف من النقوش الطويلة في التالي المقاطع المهمة فقط، وهى تبدأ بالإقرار بالعدالة:

أنا مبرأ حقيقي، خال من الآثام،

الذي وضع الإله في قلبه

و هو عليم بقوته.

لقد جئت إلى "مدينة الأبدية"

بعد أن فعلت الخير (bw nfr) على الأرض.

لم أقترف إثما ً ، وأنا بلا عيب،

ولم يُسأل عن اسمي بسبب خطيئة،

أو بسبب ظلم (jzft) أيضا،

والمقطع التالي هو مديح لماعت كصراط للحياة وكـــ "حائط حماية" في محكمة الموتى. وهنا يصبح واضحًا بأي طريقة تحدد فكرة محكمة الموتى الحياة، "من الميلاد وحتى الموت":

فرحت عند قول ماعت (العدالة)

لأنني أعرف أنها(آخ) قيمة

للذي يفعلها على الأرض

من الميلاد وحتى "الهبوط"(الموت)

هى حائط حماية رائع للذي يتفوه بها،

في ذلك اليوم الذي يصل فيه إلى ساحة المحكمة

الذي يصلح المكروبين [٣٠] ويظهر السجايا

و يعاقب المذنب (jzfti) ويحط من شأن قرينه

و جدت خالِيًا من الذنوب

فلا توجد دعوى ضدي ولا ذنب عليّ أمامهم

حتى أنني خرجت مبرأ

أمدح وسط أصحاب القبور الممدين

الذين ذهبوا إلى قرينهم.

وبعد تلخيص نجاحاته العملية يؤكد باكي مرة أخرى، أنه قد نفذ "قوانين ساحة ماعت المزدوجة"، أى معايير محكمة الموتى كأساس لتوجيه حياته:

أنا فاضل مسرور بماعت،

يسعى لتطبيق قوانين "ساحة ماعت المزدوجة"،

لأنني خططت أن أصل إلى مملكة الموتى

دون أن يرتبط اسمي بأي دناءة،

دون أن أفعل شرًا بالبشر،

أو شيئًا تذمه آلهتهم.

ويختم باكي نقوشه بطلب، ليفعل في الحال. من يوجه حياته طبقًا لماعت، يسر بهذا يومًا فيوم وقبل كل شيء ، فسوف ينفعه ذلك، فيما بعد المـوت. وهذا يؤكده باكي باقتباس من تعاليم مري كا رع، ويظهر بهـذا أن المقطع المناسب من هذه التعاليم يسري بالفعل بالنسبة للمصريين القدامى كشرح كلاسيكي (تقليدي) لفكرة محكمة الموتى:

استمعوا، لما قلته،

أيها الناس كلكم، يا من ستكونون!

كونوا سعداء بماعت كل يوم

مثل حبة لا يستطيع زارعها أن يشبع نفسه منها.

عندما تفعلونها سوف تكون لكم (آخ) قيمة؛

الإله، سيد أبيدوس يعيش منها كل يوم

سوف تقضون حياتكم سعداء القلب،

حتى تستقروا في الغرب الجميل.

و سوف يكون لقرينكم قوة، ليدخل ويخرج

"يخطو بحرية مثل سادة الخلود"

في استمرار مع الأجداد(٣١)

هذه الأخلاقيات تقف تمامًا في ضوء الاهتمام بحتمية الموت ونهاية الحياة الأرضية، وحساب حياة الإنسان الذي يقدمه في ضوء الناتج أمام محكمة الموتى.

وتتوسط فكرة محكمة الموتى مثالية الاستمرار؛ وعدم الموت. وتتبع فكرة عيش الحياة على أسس ماعت تماما أي من السعي إلى الاستمرار، فماعت هي مبدأ الاستمرار الذي يجب أن ينقذ من الاختفاء والنسيان، ويسجل بالتفصيل وإلى الأبد في الذاكرة الاجتماعية للجماعة. وبهذا تنشأ الجماعة بالنسبة للمصريين وتستمر من خلال أن كل فرد يفعل ماعت ويقول ماعت. ومن ثم تصل وتقوى شبكة الترابط، التي تمنح حياته استمرارا فيما بعد الموت، كما تضمن أيضًا تجانس التعايش الإنساني. ويتوقف الأمر على أن يُفهم المرء أنه عضو من كل متماسك، ويدخل نفسه قولا وفعلا في هذا الكل.

وتبعًا للفهم المصري توجد الدولة، حيث تحقق ماعت (العدالة) على الأرض، ومن ثم تتيح للفرد الفرصة للاختبار والاستمرار. فالدولة هنا لتنفيذ العدالة، وهذا يعنى مبدأ يربط البشر بالجماعة، ويبشر الفرد بالاستمرار في ذاكرة هذه الجماعة. وهكذا تكون الدولة تبعًا للفهم المصري مؤسسة إنقاذ، وذلك من خلال تحقيق العدالة، لا لأنها تحرر الفرد من القمع بالقوة فقط، ولكن لأنها تنفذ الحق، الذي يكون الكل أمامه سواء، والذي يخلص من نير الفناء بأن يخلق رابطة واستمرارًا.

وقد عايش المصريون انهيار الدولة عدة مرات ، وهذا دفعهم للبحث عن شروط إطار لعدالة مطلقة غير محبطة، وعلى أعلى درجة، وقد أدى هذا إلى فكرة محكمة الموتى، بمعنى اختبار يخضع له كل فرد بعد موته ليُسأل عن حياته أمام إلهة تقيم الدعوى عليه(٣٢). ومن ثم يصبح الثواب لحياة قضاها تبعًا لمعايير ماعت بعيدًا عن الدولة والجماعة، التي أُسست عليها. ويظهر أوزوريس كدرجة تقاض تفصل بين الحياة والموت، والتذكر والنسيان، والاستمرار والاختفاء. ومن ثم يتغير مفهوم الاستمرار ويأخذ ملامح الخلود. والمبرأ في محكمة الموتى "يخطو حرًا مثل سادة الخلود" ويؤخذ مع الآلهة. وهنا توجد أيضًا فكرة محكمة الموتى تمامًا في صور الناتج. وعندما يرى قضاة الموت الحياة ك "ساعة"، فإنهم يلاحظونها تحت ملمح كان – يكون ويصدرون حكمًا. وتبدو الحياة كلها الآن كتاريخ سابق – للمحة البصر هذه يؤكد فيها الناتج الشكل النهائي الذي وصلت إليه. وتكون هذه هى اللحظة التي تعكس فيها عملية الحياة إلى الاستمرار غير المتحول وغير المحطم لــ ونن – نفر "الاستمرار التام".

٣- "احتفل باليوم الجميل وانس الهموم!"

لقد استمعنا في الفصل السادس إلى الأصوات المعارضة للفكر الناتج، ونريد هنا أن نذكر قليلاً بالحقيقة المدهشة أن حكمة سيدوري التي رفضت الحنين الإنساني للاستمرار والخلود رفضًا باتًا، وأحالت الإنسان تمامًا إلى مصير الموت والفناء لم تكن غريبة على المصري القديم. ولقد كان للحضارة المصرية هذا الصوت الذي يبدو أنه يناقض اقتناعها الرئيس، وقبل كل شيء "الفكر الناتج" تناقضًا حادًا. وقد استقينا هذا من "حوار رجل مع روحه"، وعلى وجه التحديد من فم الروح(٣٣). وفي هذا النص المدهش يظهر أن الحوار يدور حول الخلاف بين "الاستمرار" و"الخلود"، حيث يمثل الرجل "أنا-النص" وجهة نظر الاستمرار، ويبدو من حديثه مع روحه أنه بدأ يأخذ بالتدريج وجهة نظر الخلود. ولقد كرست لهذا النص في سياق آخر تفسيرًا مسهبًا، ولكنني هنا أريد أن أقتصر على "الاستمرار مقابل الخلود". والمترافع الواضح لـــ "أنا" عن البقاء يوجد في نهاية الجزء الأول من الحوار، لأن "أنا" حثت الروح التي تريد الانصراف على البقاء:

حقًا، أنت تثب خارجً ا، دون أن تبالي.

و كل حاجب محكمة يقول: سوف أمسك بك.

و حتى عندما تكون ميتًا، يحيا بالفعل اسمك.

هى الحياة الأخرى مقر راحة،

حيثما يقود القلب المرء.

الغرب ميناء،

عندما تكون رحلة السفينة صعبة....

عندما تسمع لي روحي دون آثام،

و قلبه يتجاوب معي فيصبح سعيداً.

و سوف أدعو أن يصل إلى الغرب كصاحب قبر ("واحد موجود في هرمه")،

بعد أن ظهر الباقون من ذويه في جنازته

و سوف أعمل أن يكون الجو نديا على جثمانك

حتى تحسدك روح أخرى روح متعبة

و سوف أعمل أن يكون الجو نديا بحيث لا يكون بارداً جداً (على جثمانك)

حتى تحسدك روح أخرى" روح اشتد عليها الحر

و سوف أجعل ترطيبًا، لا يكون باردًا جدًا عليه

بحيث إنك تجعل كل روح تحس بالحر تحسدك

سوف أشرب ماء من موضع الاغتراف وأثبت مظلة،

بحيث إنك تجعل كل روح جائعة تحسدك

عندما تبعدني عن مثل هذا الموت

فلن تجد مكانًا تستقر فيه

اصبري، يا روحي، يا أخي

حتى يظهر وريث يحضر القرابين

(الوريث) الذي سيقف على القبر في يوم الدفن

بأن يحرس محفة الموتى (أو يمدها)

وتسهب الـــ "أنا" في وصف بشارات الاستمرار: "الاسم"، و"الغرب"، و"الأهرام"، الترطيب والظل، والماء، الإشباع، الوريث الذي يتم عبادة الموتى، كل الأشياء التي طبقاً لعلم الأجناس والسلالات وجدت في مفهوم الوجود الإنساني، والتي تتحقق هنا في الأرض وعليها، دون الصعود إلى السمـــاء ودون تأليه. موت طيب، كما تصبو إليه الـــ "أنا"، وهو نهاية حياة بعد أن تم الإمداد للاستمرار في "الغرب الجميل": من خلال بناء قبر وطلب وارث، فالـــ "أنا" تفكر دائمًا في "الناتج" ، فقد كان الإنسان المصري يعيش في ظل القلق على استمرار الحياة ، ولكن كان يخفف من هذا القلق إعداده للهبوط في "ميناء" الغرب – أي في المدافن. وينتمي لمفهوم الاستمرار هذا أيضًا استمرار جماعة حياة "أنا" والروح والجسد تبعًا للشروط المتغيرة للمدافن.

والآن تعارض الروح – بطريقة لا هوادة فيها – الصفة الخيالية للاستمرار الناتج، والذي تعتقد الـــ "أنا" أنها تستطيع تحقيقه من خلال بناء من الحجر وإتمام شعائر الموتى:

عندما تفكر في الجنازة: فهذا مؤلم

يجلب الدموع التي تحزن الإنسان

فهو انتزاع الإنسان من بيته ليلقى به في الصحراء (الجبانة)

ولن تخرج ثانية لترى الشمس

وهؤلاء الذين بنوا الجرانيت

و شيدوا المعابد في الأهرام الجميلة

في عمل متقن

عندما صار البناؤون آلهة

تبقى موائد قرابينهم فارغة كموائد المتعبين

و الذين ماتوا على ضفاف السد بسبب عيب في أحد ذرياتهم

ولقد أخذ الماء نصيبه من أجسادهم، ولهيب الشمس كذلك

و أسماك الضفة تتحدث إليهم.

استمع إليّ ، فالاستماع جيد للناس

تمتع بيوم السرور. وانس الهموم![٣٤]

وبهذا الكلام تقف الروح ضد الاقتناع الأساسي المُقَدِّس للاستمرار، الذي ندركه يقينا عندما يتذكر المرء بناء القبور والمومياوات، والاستثمار الهائل في تجهيز القبر وعبادة الموتى – وهو ما بقي دون انقطاع حتى العهد اليوناني – الروماني، وهو ما يراه المرء في شهادة هيكاته، التي احتفظت بمعناها دون تغيير حتى نهاية الحضارة المصرية. وإسقاط المعارضة الشديدة التي تعبر عنها رؤى الـ"أنا" في الحوار السابق على المجتمع المصري كله أو اعتبارها ممثلة للرأي العام (communis opinio) أمر يصعب تصوره. ولو أننا تركنا نصًا معارضًا بشدة (للرغبة في الاستمرار والخلود) يحتل مكانة بهذه الصورة، لأمكن أن يتسبب في مثل هذا التوتر الدلالي. ولكن هذا الحوار يظهر قيمة وعمق الأدب المصري وقدرته على عكس الأساسيات الحضارية الخاصة به. وفي سياق هذه المرافعة ضد الفكر الناتج الذي يرى معنى الحياة فقط في تجميع "مجمل الحياة"، الذي يظن أنه سيبقى على حاله دون تغيير، تبلِّغُ الروح تعاليم سيدوري: تمتع بيوم السرور! أو انس الهموم!، ولقد حجبت سيدوري هذه النصيحة عن جلجامش الذي ضرب في العالم حتى نهايته وهو يبحث حائرا عن "الحياة". وتضعه الروح في مواجهة الـ "أنا"، التي تحركه – مثل كل مصري ذي سعة – بثقة للتجهيز لحياة ما بعد الموت في الغرب. هذه التجهيزات والثقة القائمة على البقاء يماط عنها اللثام كخيال، مثل سعي جلجامش للخلود. والتوازي يجعل اختلاف النصين واضحًا. فملحمة جلجامش تدور حول التأكد من حدود الوجود الإنساني وتأسيس لفهم الوجود، الذي يطابق التوجه الأساسي العام لحضارة ما بين النهرين. بينم يدور الحوار بين الـ "أنا" والروح حول التعارض بينهما في فهم الوجود الملائم. وتضع الحضارة

المصرية في حسبانها توجهها الأساسي العام لإمكانات الاستمرار وأهمية عمارة القبور التذكارية. وخلافًا لكلام سيدوري في إطار – معنى بلاد ما بين النهرين، نجد كلام الروح بالمصرية صوتًا معارضًا قويًا. ولقد رأيناها في مصر وفي غيرها تتكلم. وفي الفصل السادس تناولنا نواح الموتى – وأغاني عازف القيثارة، وفيها يُبكى بلا انقطاع على نهاية الحياة الأرضية، وفناء بناء القبور، وعبثية الإمداد وغربة مصير الموتى عن الحياة. والمنظران: نقد الفكر الناتج (<<انس الهموم>>)، والدعوة لمتع الحياة، لأنها تعاش مرة واحدة ونهائية وغير مستمرة (<<تمتع بيوم السرور!>>)، ينتميان انتماءً وثيقًا لبعضهما البعض.

وتصور الروح رؤيتها للأشياء بمثلين، أما الـــ "أنا" فتجيب بثلاث أغان تتعى في الأولتين الموقف الذاتي (<<انظر، اسمي مُنتن>>) وموقف المجتمع (<<لمن أتحدث اليوم؟>>)، والثالثة تصور نظرة متغيرة للموت، تُدفع الـــ "أنا" إليها عبر الحوار:

الموت ماثل اليوم أمامي

كرجل مريض على وشك الشفاء

مثل الخروج إلى الخلاء بعد الحبس

الموت ماثل اليوم أمامي

مثل عطر المر

مثل الجلوس تحت شراع في يوم عاصف

الموت ماثل اليوم أمامي

مثل أريج زهرة اللوتس

مثل الجلوس على شاطئ الثمالة

الموت ماثل اليوم أمامي

مثل انسحاب المطر (أو: مثل طريق مطروق)

مثل العائد من حملة حربية

الموت ماثل اليوم أمامي

كسماء، صافية، مثل رجل يتجلى له فجأة ما كان يجهله

الموت ماثل اليوم أمامي

مثل رجل يشتاق إلى رؤية منزله مرة ثانية

بعد أن قضى سنين طويلة في الأسر(٣٥)

هذا النص متناقض ويقف متعارضًا مع القناعات الأساسية للمصري مثل حديث الروح عن عبثية هموم الاستمرار. أما ما يعتقده المصريون عن الموت (mwt) فقد تناولناه في الفصل السادس. فالموت وعالم الموت هما عودة للحياة المرجوة وجوهر كراهية كل شيء. فكلمة "الموت" باللغة المصرية لها نغمة سلبية عالية، ويستعاض عنها غالبًا بكلمة "الهبوط" وما شابهها من معانٍ. وهنا تقلب صورة الموت للعودة مرة أخرى رأسًا على عقب، وتظهر الآن كخلاص من عالم الموت إلى الحياة الدنيا. وفي نشيد "لمن يجب أن أتحدث اليوم؟" أقسمت الـــ "أنا" على صورة الموت للعزلة، وعرضت نفسها كميت اجتماعيًا. ومن أصبح "هنا" ميتًا، تظهر له "هناك" كجنة. هذه الرؤية تعددها الـــ "أنا" في النص الشعري الرابع والأخير:

حقا إن الموجود هناك، هو إله حي

يعاقب من ارتكب الآثام

حقا إن الموجود هناك، سوف يقف في مركب الشمس

و يوزع القرابين هناك في المعابد

إن الموجود هناك سوف يصبح حكيما ً ولن ينبذ

عندما يتجه إلى إله الشمس، عندما يتحدث(٣٦)

وبهذه الكلمات تجعل الـــ "أنا" فكرة الخلود فكرتها، وتريد أن تجد كـ "إله حي" "هناك" الترابط الذي اختفي هنا. وأنشطة "الذي هناك" هى أفعال تمثل التصرف الرابط: معاقبة الآثام، وإمداد المعابد بالقرابين، وكحكيم يجد أذنًا صاغية. فهى تحقق بالضبط ما هو غير ممكن "هنا". وبهذا تجعل الـــ "أنا"، وهذا افتراضي أنا، إظهار وجهة النظر، التي مثلتها الروح "البا" من البداية كوجهة نظرها. ولأن بداية النص قد فُقدت، فإن هذا يبقى استنتاجًا. وفي النهاية وعلى عكس البداية تجعل الروح من وجهة نظر الـــ "أنا" وجهة نظرها:

توقف عن النواح

أنت يا جاري، يا أخي

فلتحضر قربانًا مشويا

و لتتمسك بالحياة كما تراها

أحبني "هنا"، بعد أن أهملت الغرب

و لتهفُ نفسك بشدة لتصل إلى الغرب

عندما يدفن جسدك في الأرض

أريد أن أستقر بعد أن أجهدت أنت

ثم نسكن سويًا(٣٧).

وينتهي النص بتوافق المتعارضين، فلقد فهمت الـــ "أنا" معنى "الغرب" و"الحياة الأخرى" إذا لم ينظر إليهما ضوء الاستمرار، ولكن في ضوء الخلود، ومن ثم يصبح ممكنًا للروح البقاء في الجماعة مع الـــ "أنا"، البقاء الذي أرادت التصريح به في بداية الحوار.

وينتمي هذا العمل الأدبي لوقت الثورة في عصر الانتقال الأول والدولة الوسطى عندما كان مفهوم الروح قبل ذلك مفهومًا ملكيًا صرفًا، ونقل الآن إلى صورة الإنسان العامة، ومن ثم بدأ التصور التقليدي للاستمرار في اتجاه الخلود[٣٨] يتوسع. ويظهر بوضوح فريد أن الارتباط في التفكير المصري بين مفهومي الاستمرار والخلود لم يتم هكذا دون تعارض، كما يبدو لنا، ولكن سبق هذا التصور المعقد الذي أصبح تقليديًا وعملا فكريا كبيرا وحوارات.

وتعبِّر الروح بتخوف أمام إمكانات الاستمرار، ولكن ليس فيما يخص الخلود، فهى تسخر من "الفكر الناتج" للـــ "أنا"، التي تعتقد أن "سيد الكنوز" يضمن الكم المجمع لسعيه الأرضي للأبد في شكل قبر وعبادة موتى، فالميت لن يأخذ من هذا شيئًا. فلن "يخرج ليرى الشمس (الشموس)": وهذا لا يعني أنه، لن يكون له حياة بعد الموت، ولكن أن عبادة الموتى في القبر هى دافع خيالي، لأن الميت لن يخرج من الباب الوهمي ليستقبل القرابين. هذه نظرات حادة تتجه ضد مفهوم الاستمرار، ولكنها لا تتجه ضد مفهوم الخلود الذي تجسده الروح نفسها. ولماذا تميط الروح اللثام عن الاستمرار كخيال؟ لأنه مرتبط بالذاكرة الاجتماعية وبتضامن المجتمع ولأن هذه الأساسيات اختفت في الموقف الذي تم فيه هذا الحوار. ولكن ليس هذا ما تقوله الروح، ولكن تقوله الـــ "أنا" في شكوتيها الأوليتين. غير أنه يجب على المرء أن يفكر هنا في مقدمة (أنت على صواب...)، حتى نستطيع فهم مسار الحجة. فبهاتين الشكوتين تستجيب الـــ "أنا"، وتأخذ وجهة نظر الروح. وفي هذا العالم الذي اختفي فيه الحب والذاكرة، يمكن للآمال في الحياة بعد الموت أن تتجه فقط إلى الحياة الأخرى وإلى التحول إلى إله حي أي خالد.

الفصل السابع عشر

الخلاص من نير الفناء: الخلود

١ـ عالم الموت والجنة – أصل الفهم الملكي لهذا التمييز

أريد أن أؤكد على أن واحدة من أهم نتائج مرورنا على صور الموت المختلفة في مصر القديمة، هي أن المصريين قد عرفوا تصورًا لعالم الموت يكون فيه الموتى ليسوا كالموتى، وأنهم تخيلوا هذا الموت بأسود ألوان القسوة وعلى نقيض كل نظم الحياة وجمالها. وحتى الآن ربما عرف المرء أنه كانت هناك بعض أصوات "الزندقة" متفردة جرأت على أن تتشكك في أن نصوص الموتى الرسمية – أغاني عازف القيثارة، ونواح الأرملة فيها شفاء مؤكد – إلا أن المرء يعد هذه الأصوات أصواتا معارضة فردية لجماعة المغنين بأدب الموتى الرسمي. إلا أن هذا التصور يعرض الآن على نحو مختلف، فصورة عالم الموت تنتمي قلبا وقالبا لتصور العالم الآخر العام والرسمي، كما أن صورة الموت هذه ليست أكثر إضاءة ولا أكثر لطفا من مثيلتها في بلاد ما بين النهرين وإسرائيل واليونان. ففي هذا الموت يجب أن يهبط كل شيء ، كل ما يعيش على الأرض، كل شيء عدا الملك، "النبتة الإلهية" الذي يصعد إلى السماء عند موته كالصقر ويتحد بأبيه الشمس. لم يبن مصريو الدولة القديمة من أجل هذا الملك الأهرامات الضخمة فقط، ولكنهم سجلوا في صورته أيضًا كل الحنين إلى الخلود، وإلى الخلاص من الموت، وكل أحلام الحياة الخالدة

في حضرة الآلهة. وكان الاعتقاد السائد هو أن الملك ينجو من مصير الموت" وخصص له في طقوس الموتى في نصوص الأهرام منزلة خاصة مؤكدة. ولقد تناولنا بعض هذه المواضع في الفصل الخامس في سياق تصور الانتقال. وفيها ينأى الملك الميت بنفسه تمامًا عن مصير العالم الآخر لعامة البشر. فالملك إله، ولا يذهب إلى الأرض مثل البشر، الذين "يختفون"، ولكنه "يصعد إلى السماء". إنه "يرتفع"، أو لكى نقتبس من "الناي السحري(*)" "إنه يتأرجح من الأرض صعودا إلى السماء". إنه لا يأتنس مع الذين "اختفت أماكنهم"، ولكنه يدخل إلى الحكم من خلالهم ويتقبل مبايعتهم. وهو لا ينتمي إلى أتباع أوزوريس ساكني عالم الموت ولكنه يزاول بنفسه الحكم عليهم. ويهرب من الموت ويأتنس مع الآلهة.

وقصة سنوحي تبدأ بوصف موت أمنمحات الأول، وتستخدم تعبيرًا متعارفًا عليه بقي حتى العصر المتأخر مرتبطًا بالذكر الاحتفالي لموت الموت.

إله صعد الإله إلى أفقه

الملك أمنمحات صعد إلى السماء

واتحد مع قرص الشمس

(*) أوبرا للموسيقار النمساوي موتسارت. (المترجم)

و امتزج الجسد المقدس مع خالقه[١]

لم يُوصف موت رجل عادي في مصر بمثل هذه التعبيرات، ولكن لموت الملك تبقى رحلة السماء هي الفكرة المسيطرة. وقد بقيت رحلة السماء هي الفكرة المسيطرة لموت الملك حتى وقت متأخر. كما بقيت دائمًا نفس التعبيرات إلى حد كبير حتى العصر اليوناني – الروماني ملزمة، عندما يدور الأمر حول نقوش عن موت ملك[٢]، وعلى سبيل المثال في موت الملك أمـــنحتب الأول[٣] وتحتمس الأول[٤] وتحتمس الثاني[٥] وتحتمس الثالـــث[٦] وبسمتيك الثاني[٧] ونتوكريس[٨]، وحتى أرسينوي الثانية[٩].

وتفسر صورة الملك هذه الطريق الخاص الذي خاضته مصر فيما يخص تصور العالم الآخر ضمن حضارات العالم القديم. والرؤى العظيمة لحياة خالدة كما أظهرت نصوص الموتى المصرية ترتبط كلها بصورة الملك المصري، ومن ثم تدين بالشكر أولا وأخيرا للمؤسسة السياسية وعقيدة الملك الإله. والطريق السياسي الخاص يجذب له كل الخصوصيات، ومنها التصورات المصرية للعالم الآخر والخلود. ولقد أسست مصر قرب نهاية الألف الرابعة أول دولة كبيرة المساحة عرفها التاريخ، وأصبح الانتقال من "ما قبل التاريخ" إلى التاريخ، أو من مرحلة زعماء القبائل إلى دولة الفراعنة "للأرضين مساويًا في الأهمية لجعل الهيئات الحكومية دينية، وهذه رفعت ممثليها إلى مرتبة إله على الأرض، ولتجسيد الإله حورس، ومن ثم ظهرت بعد ذلك البنوة لإله الشمس. وخطوة من "ما قبل التاريخ" إلى التاريخ، ومن مرحلة زعماء القبائل المتنافسين إلى

أول مملكة عظمى في التاريخ ترتبط بلا شك مع مفهوم إلهية الملك كأول شكل جديد تمامًا للحكم ، يفوق كل الأشكال السابقة، وترتبط أيضًا مع مجال للحكم الجديد، الذي امتد في نظر المصريين حتى حدود العالم المنظم، هذه الخطوة تعدت كل شيء سابق. وقد اكتسب مفهوم "الحكم" الآن نوعية جديدة من شـــكل الأفعـــال فوق الإنسانية، التي تظهر في الخلق الإلهي. ومن ثم يرى المـــرء في شخصية الحاكم تجسيدا للإله. وفي صورة الملك هذه يستثمر التخيل الديني للمصريين كل التصورات لسعادة أبدية، وبهذا نصل إلى التقسيمين لتصور الحياة الأخرى التي تميز صورة العالم المصري، ليس إلى "السماء" و"الجحيم"، ولكن إلى "عالم الموتى" و"الجنة" إلى مجال يكون الموتى فيه ميتين، ومجال آخر يكون فيه الملك أولاً ثم يأتي بعد ذلك المتجلون المنقذون من الموت ويتمتعون بحياة خالدة. فالجنة كانت إذن، لنؤكد مرة ثانية، فكرة سياسية في أصلها، تعلو علـــى عالم الموت كما يعلو شكل الملك على عالم البشر، وأن فكـــرة الدولة في العصر المبكر، والدولة القديمة تخطت الأشكال التنظيمية السياسية لما قبل التاريخ.

وحتى تستطيع فكرة الجنة أن تتواصل لتصبح ملمحًا أساسيا لصورة العالم المصري، كانت هناك خطوة ثانية لازمة جاءت بعد قرن تقريبًا: جعل صورة الملك هذه ديم (قر)اطية[٢] مع حلول عصر الدولة القديمة وبعد نهايتها. وبداية ومع انتشار فكرة العالم الآخر المقسم إلى عالم الموت والجنة التي

[٢]قسم الكاتب الكلمة الألمانية هكذا Demo(kra)tisierung، بحيث يصبح معناها ليس حكم الشعب ، ولكن الشعبية، وذلك حسب المفهوم من النص الأصلي.

كانت فكرة انفرد بها المصريون نظريا وفعليا امتد أيضًا عالم الملك الأخروي ليصبح مكانًا أخرويا للجنة. وبهذا فقد التمييز بين عالم الموت والجنة معناه السياسي (الجنة للملك، وللناس عالم الموت) وظهرت تفسيرات أخرى حملت في طياتها تساؤلات عن الأخلاق والعلم وليس عن بنوة إله الشمس – التي توصله لمنصب الملك، فليست تلك البنوة هي التي تنقذ الإنسان من عالم الموت، ولكن الذي ينقذه هو فضائله أو عدالته وإعداده (بالأحرى إدخاله) بعلم سحري. وقد مهد ذلك بالتأكيد لعملية التحول الديمقراطي للعالم الآخر خلال عصر الدولة القديمة، ويمكن للمرء أن يلاحــظ ذلك بالفعل في الأسرة الخامسة ســواء على الرسوم المعروضة على الحوائط، أو في التغيير الذي طرأ على التخطيط المعماري للقبر، وطُبِّق في قبور الموظفين المميزين في عبادة الموتى طبقًا لنموذج القبر الملكي. ويشترك في هذا أشخاص كثيرون، ويظهر الكاهن المرتل مع اللفافة المكتوبة، وترتل "التجليات" التي لا تختلف كثيرًا أو قليلاً عن تجليات عبادة الموتى الملكية (صورة ٤٨). وفي نقوشهم يسمي أصحاب قبور ذلك الزمن بـــ"أرواح أجداد عظيمة عليمة بمتنها" كما كان مفهوم العدالة يحتل مركزا أساسيا في نقوش ذلك الوقت. وفي عصر الأسرة السادسة وُجد بصورة متناثرة ذكر الروح لأشخاص غير ملكيين[١٠]. ومن خلال هذه العملية – التي بدأت بتصوير الملك كإله على الأرض، والذي ظن أن موته بمثابة عودته إلى أبيه السماوي ثم تطورت إلى تعميم تصورات العالم الآخر الضخمة على كل الناس – ظهر التقسيم للعالم الآخر إلى عالم الموت والجنة، الذي انفردت به مصر القديمة.

ويلحق بالأساسين المذكورين لفكـــرة المصري القديـــم عـــن العالم الآخـــر صورة الملك وجعل الملك ديمقراطيا تصور ثالث لرحلة العالم

السفلي لإله الشمس، ونقابله بالفعل في نصوص الأهرام. وفي طقوس الموتى التقليدية الأقدم ، التي أوردناها سابقًا، يريد الملك أن يستقل مركب ليل إله الشمس وبه يسافر عبر العالم السفلي (نصوص الأهرام متن ٢١٦)، وفي هذا فرقت مصر بين الأديان التي تميز بين إلهة السماء وإلهة العالم السفلي بصورة قاطعة، فإله الشمس يضم المجالين.

وتعبير "الجنة" الذي استخدمته أنا في هذا الكتاب كطرف نقيض لعالم الموت لأسمي به مكانا للخلود، لا يكون فيه الموتى ميتين، ولكن يقضى فيه المخلدون المخلّصون حياتهم الخالدة، هو تعبير يوناني وليس مصريًا. وبالمصرية يطابقه التعبير "حقول البوص" و"حقول القرابين"، وهما كلمتان لنفس الشيء، وهناك أيضًا سلسلة من التسميات الأخرى مثل "جزيرة العادلين" و"المدينة الكبرى" وغيرها كثير. وأنا أستخدم تعبير "الجنة Elysium" هنا كمفهوم لاهوتي وأفضل عليه تعبيرات مثل "الفردوس Paradies لا لأنه لا يستدعي أي معان من العصور الأولى والخسران، ولكن لأنه يدل بدقة على مفهوم رائد عن مصير الموتى وما يرتبط به من أماكن.

ويمكن للمرء أن يتساءل، عما إذا كان التعبير "الجنة Elysium" يدل على التصور المصري بصورة خاصة جدًا أكثر من معنى تصنيف عام. ويدل الكثير على أنه توجد هنا ملامح تاريخية موروثة وربما أيضًا قرابة تأصيلية بين "حقول البوص" المصرية وبين "الجنة Elysium" اليونانية(١١). وقد ظهر منذ البداية أن هناك علاقة افتراضية بين الكلمة المصرية "ealu" البوص في التعبير "حقول البوص" والجزء "ely" في الكلمة اليونانية "Elysium"، التي

لا يوجد لها أصل يوناني، وأيضًا بين التعبير المصري mꜣꜥ - ḫrw "المبرأ" والكلمة اليونانية makarios "مبارك – متجلي"، التي تدل تمامًا مثل الكلمة المصرية على حالة ميت أُنقذ من الموت واسْـتـقْـبـل في الجنة. ولقد ظهر أيضًا هذا التطابق بين حقول البوص (حقول بنسن) المصرية والجنة اليونانية بصورة واضحة لليونانيين. كما ظهر هذا التطابق أيضًا واضحًا لأورفيوس في أسراره، ويعتقد أنه جلب كل هذا من مصر إلى اليونان كما أن المساواة المبكرة والثابتة بين أوزوريس وديونيسوس تقوم على مثل هذه التطابقات. وفي هذه النقطة، نقطة الإنقاذ من عالم الموت لهادس ونقطة الاستقبال في حقول الجنة، نجد أن أسرار أورفيوس وديونيسوس كانتا قريبتين جدًا من بعضهما البعض.

٢ـ الخلاص عبر وحدة الطقوس

أ) المعرفة المنقذة والعبادة الحافظة لحركة العالم

سمينا أدب الموتى بمخزون من المعرفة يعطى للميت في القبر ليكون تحت تصرفه في العالم الآخر. ويظهر ملمح تلك المعرفة بوضوح كاف في العديد من الكتابات الملحقة بالمتون المفردة لنصوص التوابيت ولكتاب الموتى. ودائمًا ما يؤكد أن هذا "الذي يعرف المتن "يكون آمنًا من المخاطر في عالم الموت". وأوضح الإشارات للوظيفة المنقذة لمثل هذه المعرفة الأخروية يضمها "كتاب المكان المكنون، كتاب العالم السفلي أمدوات Amduat، الذي استخدم في الأسرة الثامنة عشرة لتزيين قبور الملوك ولا سيما غرفة الدفن. وتستخدم كلمة rḫ "العلم، المعرفة" بالفعل تسع مرات في عنوانه:

لتعرف روح العالم السفلي

لتعرف الروح السرية

لتعرف البوابات

والطرق التي يتحول فيها الإله الأكبر

ليعرف ما سوف يحدث

ليعرف ما الذي في الساعات وآلهتها

ليعرف مسار الساعات وآلهتها

وليعرف تجليات رع

ليعرف بماذا يناديهم

ليعرف المسرورين والهالكين

وينهي الكتاب بالملاحظة:

المقدمة المرشدة، الكتابة السرية لـ "دات"

التي لم تعرف من أي إنسان غير المختارين

صنعت هذه الصورة بهذه الطريقة

في طي كتمان "دات"

غير مرئي، لا يمكن إدراكه!

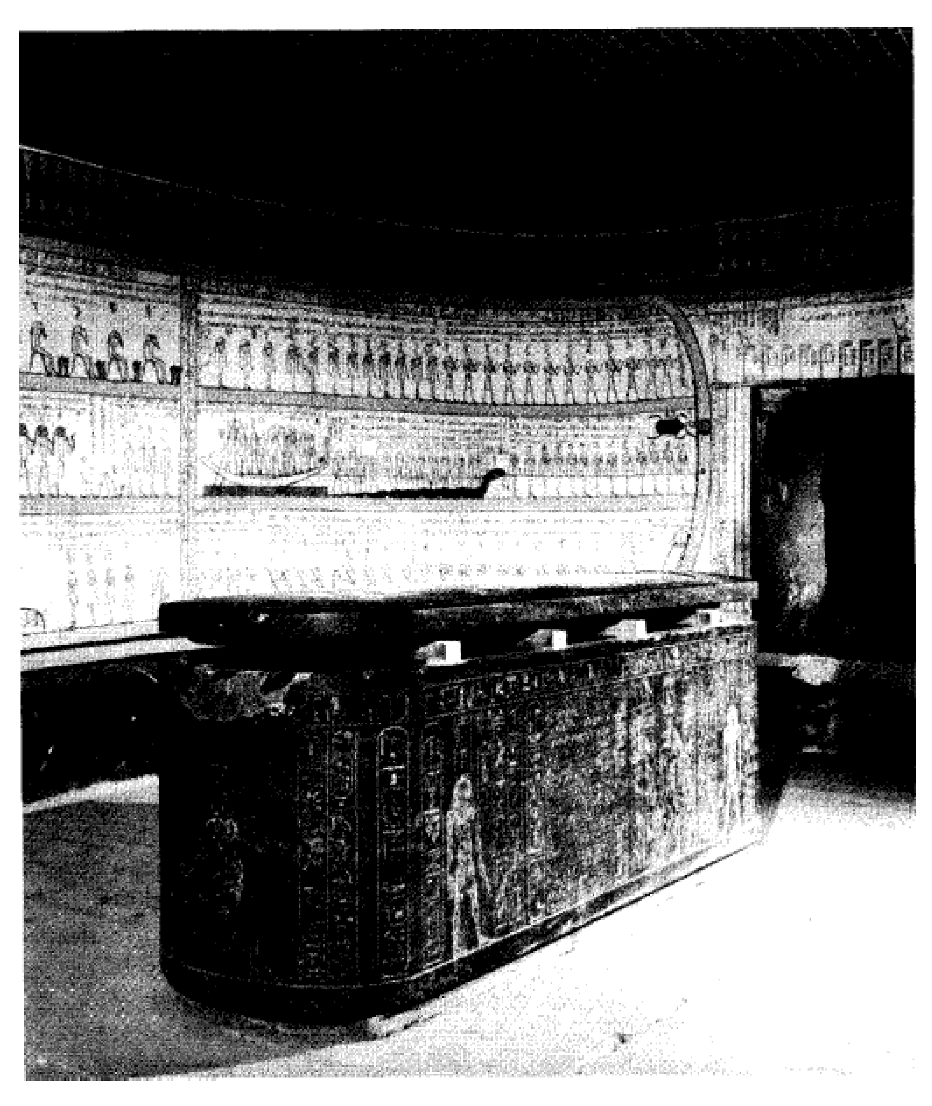
و من يعرف هذه الصور السرية يكون "آخ" له إمداد؟

دائماً يدخل ويخرج من العالم السفلي

و دائماً يتحدث إلى الأحياء[١٢].

وهنا يقال بكل وضوح إن الصور المرسومة في القبر والنصوص تبني مخزوناً معرفيا يجعل العارفين به ممدودين وروح أجداد حرة الحركة. ونفس الوظيفة كانت لكتب الموتى في قبور العامة في الدولة الحديثة ونصوص التوابيت في الدولة الوسطى.

والمعرفة التي نتحدث عنها، هي معرفة مكتسبة من مصادر أخرى غير التي اعتدنا عليها: ليس من الملاحظة والقياس والحساب، ولكن من الحدس والتخيل. وتصف كتب العالم السفلي المصرية حقيقة يستنتجها كل مجرب فهي فعلاً حقيقة "غير مرئية، وغير مدركة"، فهي مستمدة من شكل معرفة لخلق صورة ألقاها العالم على كاهل الإنسان والأمر يدور حول صور تتمناها النفس أكثر من إعادة عرض لحقيقة مستقاة من التجربة. وفي هذا يكمن أحقية التفسير النفسي لــ "أمدوات Amduat" على يد أندرياس شفيتزرAndreas Schweizer(١٣) وإريك هورنونج. ويقرأ المعالج النفسي من زيورخ أ شفيتزر أمدوات كتعبير للــ "اللاشعور الجماعي" بمعنى "طبقة عميقة نفسية نشأت في تطور على مدى آلاف السنين" ولا يمكننا قبول هذا التفسير، لأنه تجاوز الحدود الحضارية لهذا التراث إلى تسامى الإنسانية، وحلل مضمون كتب العالم السفلي المصرية بصورة نفسية حادة. وبلا جدال فإن الجزء الأكبر في هذه التكوينات هو نفسي – تخيلي مقابل العقلي – الفهمي. ولا يدور الأمر حول إعادة عرض ولكن حول تفسير الحقيقة، الذي يحدده الخيال المطلوب.



صورة رقم ٦٥

غرفة الدفن في قبر تحتمس الثالث،مع عرض للساعة الحادية عشرة والثانية عشرة لـــ "أمدوات" وتابوت الملك – طيبة – ١٤٥٠ قبل الميلاد تقريبًا

واللحظة النفسية – العاطفية لــ "أمدوات"، وكتب العالم السفلي الأخرى تصبح واضحة عندما يسأل المرء بأي حق فسرت كأدب للموتى، وبأي حق يسمح لها أن تدل على مشكلة الموت. فهي وإن كانت توجد بالفعل في القبور، إلا أن ذلك ربما كان لاستخدام ثانوي. ومكانها الفعلي أو "المقر في الحياة Sitz im Leben" يمكن البحث عنه في مكان آخر. ولقد أيدت أنا شخصيًا هذه الرؤية. واقترحت أن استخدامها الأصلي كان في سياق عبادة الشمس. وتستند هذه الرؤية إلى النص التالي الذي أعتقد أنه نص حاسم للإجابة على السؤال عن السياق الذي كان يستخدم فيه هذا العلم الأخروي. وهو لا يتعلق بالقبور ولكن بقدسية الشمس، ويدور حول الدور العبادي للملك ككاهن لإله الشمس[١٤]. وفي هذا النص يلعب العلم دورًا مركزيًا ويخص بالضبط نفس الأشياء التي ذُكرت في عنوان أمدوات.

الملك المتوفى ن ن يعرف

هذا الكلام السري هنا، الذي تتحدث به الأنفس الشرقية

فهي تعزف موسيقى تهليل لرع

عندما يشرق ويظهر في بلاد النور؛

و تفرد له الأجنحة

على بوابات شرق بلاد النور،

عندما يسافر عبر مسالك السماء.

هو يعرف شكلها (الأصلي، السري) و تجسيدها

وموطنها (مدينتها) في بلاد الإله

هو يعرف المكان الذي تقف فيه

عندما يخطو رع أول خطوة على الطريق

هو يعرف ذلك الحديث

الذي يتكلمه الفريقان، عندما يجرون مركب الأفق

هو يعرف مولد رع

و تحوله إلى الفيضان

هو يعرف تلك البوابة السرية، التي يأتي من خلالها الإله الأكبر

هو يعرف هذا الموجود في مركب الصباح

و الصورة الكبرى الموجودة في مركب المساء؛

هو يعرف مرافئك في بلاد النور

و آلات توجيهك في إلهة السماء.

وهنا يأتي الفعل "يعرف" (يعلم)، الذي أتى في أمدوات تسع مرات، ويكرر سبع مرات، ويدل على ما يزيد على ثلاثة عشر شيئا:

الأرواح الشرقية

كلامهم

الشكل

التجسيد

الموطن

مكان الوجود

الفريقان

كلامهما

إله الشمس

اختفاؤه

نشأته (التلقائية)

البوابة السرية لشروقه

الموجود في مركب الصباح

الصورة (قمر) في مركب المساء

أماكن مرافئه

ويحتاج الملك لهذه المعرفة ليس ليصبح "آخ" متجليًا منقذًا من الموت، وأن يستطيع أن يخرج ويدخل، ولكن ليشترك ككاهن شمس بترتيلاته الطقسية للوصول إلى مسار الشمس. والأدب الذي يستقي منه الملك وكهنة الشمس المعينون من قبله بقي لنا في ملخصات قليلة. ويدور الأمر كونيًا طبقا لنوع أمدوات، الذي لا يدل على رحلة الليل فقط، ولكن على رحلة النهار إلى الشمس أيضًا. وقد نشأت القطعة المحتفظ بها من "كتاب النهار"، وتعرض التكملة الكونية لنشيد "شعيرة الساعة" التي تبني جزءه الطقسي[١٥].

أما ما يدور حوله الأمر في التراتيل الطقسية لعبادة الشمس، فهو إتمام المدح، مدح الجماعة السماوية – في حالة العبادة الصباحية: الـــ"أرواح الشرقية" – المتغنية بإله الشمس. وعلى هذا يتوقف الأمر عند كاهن الشمس أنه يعرف "كلامهم" وفي النص المقتبس عاليه يدور الأمر بالإضافة إلى كلام الروح الشرقية أيضًا حول كلام الفريقين. وبهذا قُصد فريقا المركبين، اللذين يسافر بهما إله الشمس في النهار في علياء السماء وفي الليل عبر العالم السفلي. والمرافقة اللغوية لمسار الشمس تستمر طوال النهار، وأيضًا في أثناء الرحلة في علياء السماء وحتى في رحلة المساء للعالم السفلي. والآن يشير كل شيء إلى أن مرافقة العبادة لمسار الشمس على الأرض تستمر في المساء وخلال الليل، وأن الطقوس الليلية أيضًا ترتبط مع تصور غناء المديح لجماعة عبادة العالم السفلي.

وإلى جوار نص المهام الصباحية للملك ككاهن للشمس، يوجد نص مقابل لعبادة إله الشمس في المساء[١٦]. وفي هذا النص تلعب معرفة الطقوس الإلهية دورًا مشهورًا:

سوف تدعى الآلهة أن تذهب إلى السكون في باطن الأرض

وسوف يتم ذلك بالكلمات السرية التي ينطق بها فمه (الملك):

"أيها المقدس في مركب المساء

ياسيد الحياة في بلاد الغرب!"

قداسة وألوهية سوف تعطى

للروح العظيمة (من خلال) كلمات الإله.

الذي يظهر بعين واحدة،

والسيدة في مقدمة المركبين،

يماثل غناء المديح الذي يغنيه غربيو السماء في أشكال ظهورهم المتعددة:

"المزود بأشكاله، والذي يعيش ملايين السنين

فليستقر رع، فليستقر في باطن الأرض" هكذا يغنون لك

" المزود بعينه الإلهية،

بصورة الصقر في مركب الليل

سيد القدسية في بلاد النور الغربية!"

تتجدد حياة البشر لرؤيته

الآلهة تهلل، عندما يتطلعون إلى جماله

هلل يا رع لمديح الملك

عندما يكرم رع بترانيم

ومثلما يغنى الملك في الصباح غناء الأرواح الشرقية، فإنه يتغنى أيضًا

في المساء بمدح "غربيو السماء". وتدل أقوال أمدوات على طقس العالم الآخر:

ليعرف التجليات من أجل رع،

ليعرف بماذا يناديهم

وعندما يتأمل المرء كلمات أمدوات، يتأكد أنها تلعب دورًا مسيطرًا، وبالإضافة إلى العناصر الواصفة ، فإن العنصر "الطقسي" "المتجلي" له نفس الأهمية. وهذا ينطبق أيضًا على كل كتب العالم السفلي، وخاصة بالطبع تكرار الشمس الطقسي الخالص، وأيضًا كتاب البوابات وكتاب المغارة.

لقد اقتنعت بهذا المبدأ، الذي صاغه عالم اليهوديات بيتر شيفر Peter Schäfer، وسميته وحدة الطقوس (unio liturgica)(١٧). ولا يدور الأمر حول التوحد مع الإله بمعنى وحدة صوفية (unio mystica)، ولكن حول التوحد مع جماعة العبادة في العالم الآخر بمعنى unio liturgica. ويرتبط بهذا التصور لـــ unio liturgica بفكرة قوة منقذة. ومن يعرف كيف يدخل نفسه بالتراتيل الطقسية إلى طقوس جوهر العالم الآخر، ينتمي إليهم، ويكون له نصيب في مصيرهم الصالح. ومن هذا يكتسب العلم المنتج والموروث في عبادة إله الشمس قوته المجلية، أي قوته المنقذة من الموت.

ومبدأ الـــ unio liturgica يدل بلا شك وبالفعل على الوظيفة العبادية لهذه المعرفة، وليس على استخدامـــها الثانوي كـــأدب موتى ملكي. وتقوم عبـــادة الشمس على فكرة دخول وقتي للكاهن المشرف على الطقوس إلـــى

"أسرار" العالم الآخر للأرواح الشرقية والغربية. هكذا قالت الملكة نجمت Nedjemet في برديتها في كتاب الموتى:

أوزوريس نجمت ، المرأة تعرف

تلك الكلمات التي تنطقها أرواح الشرقيين؛

أوزوريس نجمت وسط مجمعك

أوزوريس، ادخل في فريق رع يومـًا فيوم(١٨)

هذا التوحد مع أرواح الشرق عرض أيضًا بطريقة تصورية، فعلى سبيل المثال عندما يعرض كاهن الشمس وسط القرود التي يعبد في شكلها أرواح الشرق إله الشمس(١٩). وفي الكلام العبادي المصاحب يظهر المتكلم في مواضع إلهية دنيوية ويلعب دور مشارك إلهي. يعرف نفسه على أنه منهم، أو كما يقال بالمصري "يتوحد معهم":

ترنمت بنشيد للشمس

و اتحدت مع قرود الشمس

فأنا واحد منهم

لقد جعلت من نفسي رفيقًا لإيزيس وعززت قوتها السحرية[٢٠]

ومن ينطق نشيدًا للشمس ككاهن في إطار الاحتفال العبادي المقرر، فهو الذي يوحد نفسه مع العبّاد الإلهيين–الدنيويين للإله ويصبح على مدى الاحتفال "واحدًا منهم"[٢١]، ويقول الكاهن الأعلى نب وتنف:

أنا أُسر ِ ٌ (إله الشمس) يومًا فيوم

و أغني نشيد مديح مثل قرود الشمس

و أعبده مثل "أرواح" بوتو وهيركونبوليس[٢٢].

كل المراسم العبادية هي من نوع التميز، فهنا تحدث أشياء عظيمة حقيقية، وفي سياق الأبيات المقتبسة أعلاه للفصل المائة من كتاب الموتى كان أيضًا الحديث عن شعائر أخرى:

لقد عبرت بالبينو إلى الشرق

و أوزوريس إلى "أبو صير".

و فتحت قبور حابي

و طريق الشمس أبقيته خاليًا

وسحبت سوكر على زحافته

وقويت العظيمة في اللحظة المناسبة....

وربطت الحبل

لقد صددت أبوفيس وأجبرته على التراجع.

ورع مد لي ذراعيه

وفريقه لم يرفضني(٢٣)

وهنا يتحدث أحد الذين اشتركوا في الأعياد والشعائر والمواكب، ويسمح له أن يعرف نفسه كعضو من الكوكبة الإلهية الدنيوية، ومع فكرة العضوية ترتبط مناظر الإدخال وكتم السر:

رع أدخله (المتحدث) إلى مركبه:

لقد رأى قداسته في ثعبانه المخطط،

لقد تطلع لرع، وتحديداً الأشكال الثلاثة

التي اتخذها على امتداد تلألؤ الضوء.

لقد عبده في ميلاده في الصباح

في اسمه ذلك "خبر"

لقد مدحه ظهرا

باسمه ذلك رع

لقد هدأه في المساء

في اسمه ذلك "آتوم"(٢٤)

كما هو جميل أن ترى بالأعين،

كما هو جميل أن تسمع الحقيقة بالآذان!

...أوزوريس ن ن لم يقل شيئًا مما رآه

أوزوريس ن ن لم يحك عما سمعه في بيت الأسرار:

التهليل لرع

وجسد الإله رع عند عبور نون

ومن ضمنهم الذين سروا قرين – الإله بما يحبه[٢٥]

أما كيف عرض مبدأ الـــ unio liturgica نفسه في عبادة الشمس وديانة الموتى المصرية بعد النصوص المعروضة، فهذا يظهر في ثلاث نقاط:

الإدخال: أعرف (أنا) الكلمات التي يمدحك بها العالم الآخر (المعرفة)

إتمام العبادة الكهنوتية: أمدحك بهذه الكلمات (العمل)

دور الإله: أنا أنتمي للأخرويين "الجماعة" (الهوية)

ويمكّن هذا المبدأ في العبادة من التواصل مع عالم الآلهة، وربط إتمام العبادة في الحدث الكوني. كما يمكن في عبادة الموتى دخول الميت إلى عالم الآلهة والتحول إلى عالم إلهي، وفي الهوية الخالدة في مواضع مسار الشمس. وتتمحور العبادة حول شعيرة من أجل استمرار حركة العالم، أما عنصر الاهتمام في عبادة الموتى فهو الإنسان الفرد، وقربه من الإله والخلود. وتحول عبادة الموتى المصرية مبادئ العبادة – السحرية للتأثير الكوني كما يقال في اتساق مع مبدأ "السرية" للتوحد الفردي مع الإلهي unio liturgica واستنادا إليه. وفي هذا الإطار تؤهل معرفة نصوص العبادة الإلهية السرية الإنسان للانتماء إلى عالم الآلهة وللخلود. ومن النص "الملك ككاهن للشمس" يظهر بكل وضوح أن هــذه الإلهية والخلود، اللذين يقومان على معرفة أدبيات – مسار الشمس ينتميان لدور الملك الإله، ولتصور السيادة التي يمارسها كشخص يحافظ على العالم في مساره ويستكمل أفعال الخلق لإله الشمس على الأرض.

وهناك تفسير آخر مشابه لمنظر العلم أو المعرفة في كتب العالم السفلي قدمه عالم المصريات الأمريكيّ إدوارد ف. وينت[٢٦] Edward F.Wente، الذي يرى أن هذه الكتب أدب "صوفي" خاص بالأحياء مهمته أن يحقق للعارفين توحدا مع الآلهة. وهو في هذا يشير بصفة أساسية إلى الملاحظات المتكررة في أمدوات، أن الذي "أتم" أو "يعرف" هذه الصور هو "صورة مساوية للإله الأعظم"، والنقطة الحاسمة في رأي وينت هي أن التحديد "من يعرف هذه الصور" لا يدل فقط على الموتى، ولكن أيضًا على الأحياء" على الأرض:

صنعت هذه الصور على غرار هذا النموذج

في مكنون دات.

من يعرف هذه الصور

يكون مثل الإله الأكبر نفسه.

و النافع له ما جربه في الواقع على الأرض،

نافع جداً له في دات(٢٧)

في هذه الملاحظات توضع في بعض التنوعات كلمة rḫ "يعرف، يعلم" أحيانًا بدلا من كلمة rj "يفعل، ينفذ، يتم"، مثلما جاء في النص الأخير للساعة الأولى لأمدوات:

صنعت هذه (الصور) على غرار هذا النموذج

في مكنون دات

من يتم هذه الصور

يكون مثل الإله الأكبر نفسه

و النافع له ما جربه في الواقع على الأرض

نافع جدً ا له في دات

مثل السر المكتوب(٢٨)

وفي ملاحظـــة أخرى تختلف التنوعات عن بعضها بنفس الطريقـــة، ونقرأ في أهم الموروثات:

هذه صنعت على غرار النموذج الملون

على الناحية الشرقية للمكان المكنون في دات

إنه نافع لمن يعرفه على الأرض

في السماء وعلى الأرض(٢٩)

وفي الصياغة الموجودة في قبر الوزير أوزير جاء على العكس من ذلك: "إنه نافع للذي نفذها...." وكيف نفهم هذه الكلمة "ينفذ"؟ ويعتقد وينت Wente أن المقصود هو إحضار الصور الجدارية إلى غرفة الدفن، وأن الفنانين المنفذين

قد جاءوا للتمتع بهذه المنفعة. غير أنه يبدو لي أن الأكثر قربًا للفهم هو أن الفكرة تكمن في الاستخدام الطقسي للنصوص في عبادة الشمس، أي إتمام الشعائر الذي التي يستطيع كاهن الشمس ممارستها بفضل معرفته لهذه النصوص، وهكذا يجب أن نفهم الفعل jrj "ينفذ" في نص الساعة السابعة:

سحر إيزيس هذا والساحر الأقدم سيعملان

على أن يصد رع أبوفيس في الغرب

في مكنون دات

والمرء يتمها كذلك على الأرض

و من يتمها يكون واحدًا موجودًا في مركب الشمس،

في السماء وعلى الأرض.

قليلا أن تعرف هذه الصورة!

ومن لا يعرفها، لا يمكنه صد نيها – حر (الروح المرعبة)[٣٠]

وهنا يدل الفعل jrj "يعمل" بوضوح على "يتم" بمعنى إتمام الشعائر،

وليس على رسم النموذج، وباختصار يعنى هذا مرة أخرى: "من يعرفها هو واحد موجود في مركب الشمس....."، وهنا أيضًا تحل المعرفة العقلية محل الإتمام العملي، والمهم هنا أنه في الملاحظات يؤكد دائما على أن هذه المعرفة مهمة أيضًا للحي. وتقتصر بعض هذه الملاحظات على الادعاء بالقوة المؤثرة لـــ "آخ". وبعض هذه الملاحظات تذكر بعض الأسباب: من يعرف هذا يكون كالإله الأكبر نفسه ويسافر معه في مركب الشمس، ويمكنه أن يصد نيها – هر، أو أيضًا:

من يعرف هذا على الأرض يكون واحدًا

لا يمكن لـ "نيها – حر" أن يفزع من شرب مائه[٣١]

والسؤال هو، إذا كان هذا التعليل يدل على الوجود في الأرض أو أكثر من ذلك يدل على الحياة بعد الموت. هل يجب على الحي الذي يعيش على الأرض، والذي يوصي له بهذه المعرفة كـ "آخ" شاف، أن يكون مثل الإله الأكبر، ويسافر بمركب الشمس، ويصد نيها – حر، ويسلم من ظمئه الذي يشرب كل الماء؟ هكذا فهم وينت. أو هل سيصل هذا التأثير للعارف بعد الموت، في الحياة الأخرى؟ ويبدو لي في هذا الاتجاه أن أشير إلى الملاحظات التالية:

معرفة أسرار الأرواح

من يعرف اسمها على الأرض

يقترب من المكان الذي فيه أوزوريس

و يعطيه المرء ماءً في حقوله تلك(٣٢)

ولا أعتقد أنه قد سُعي هنا لـــ unio mystica التوحد مع الإله في أثناء الحياة. أما علام يدور الأمر فهو إمكانية أن يكون مالكًا للمعرفة المنقذة في أثناء حياته، الذي يمكن أن يصل إليه في العالم الآخر. وهذه بالضبط هي وظيفة الإدخال في عبادة الأسرار اليونانية. فهي تتيح معرفة تساعد الحي على حياة سعيدة، وقبل كل شيء لمصير سعيد في الحياة الأخرى. وتتعلق المسألة هنا بالعثور على الطريق الصحيح في الحياة الأخرى، الذي يؤدى إلى بيرسيفونPersephone وإلى حقول الأبرار، وأيضًا إلى الشرب من المنبع الصحيح وبهذا المعنى يريد المرء أن يفهم أمدوات، فهو يضم معرفة أو علمًا منقذًا لا يُمكِّن راهب الشمس فقط عند إتمام الشعائر من الانتقال إلى مسار الشمس، ولكنه يمكن العالمين كافة بنقلهم لهذا الوضع، وتحررهم من الموت ووضعهم في مصاف المخلّصين. والسؤال على أي حال هو من الذين نعتبرهم من العالمين، وعلى هذا السؤال يعطي أمدوات إجابة مثيرة، ولكنها متعددة المعنى:

هذا فعل في دات المكنون

عُرض على أنه مقدس ومستتر

بسبب روعته التي يعرفها(٣٣)

وهنا يعتقد أ. وينت أنه توجد مجتمعات سرية شبيهة بأسرار العبادات اليونانية، ويعارض بقوة رأيي (أنا) فيما يخص الملك وعبادة الشمس، أي إطار عبادة خالص الـــ unio liturgica المنشود.

ويفترض أيضًا – مثل وينت – ر. مركلباخ R. Merkelbach وم. توتى M. Totti أن المقيـــم في مصر قد أدخـــل في معرفة العالم الآخـــر ومسار الشمس، كما هو مقنن في كتب العالم السفلي. وبالإشارة إلى أبيات كتاب الموتى للملكة نجمت Nedjemet، التي ذكرناها سابقًا، والتي تقول: "عندما تعرف الملكة المتجلية كلام الآلهة، فإنها تكون قد أدخلت طوال حياتها"(٣٤)، ويقتبس ر. مركلباخ وم. توتي هذه الأبيات ليبرزا الخلفية التقليدية لخلق العالم– ليدن(*)، وهناك يدور الأمر حول نداء الإله الأول وخالق العالم "بكل الأصوات واللغات"، ومنها على وجه الدقة ما جاء بالضبط في النصوص المصرية القديمة، وقُصد به الكلمات التي يمدح بها أعضاء الجماعة الإلهية إلههم. كما يعرف "الملك ككاهن الشمس" يعرف أيضًا " كمصدر إلهام لنصوصنا (مكابدة خلق العالم – ليدن)" تلك الكلمات المقدسة التي حيت بها

(*) كتاب لمركلباخ وتوتي. المترجم

الآلهة في مركب الشمس إله الشمس المشرق، و"عابد لإله الشمس على الأرض يترنم بأغاني المديح، ويقابل الآلهة في السماء، وحُق له أن يكرر كلمات الآلهة"(٣٥). ولا يمكن وصف مبدأ unio liturgica في فهمه المصري القديم أوضح من هذا. والاختلاف الوحيد عن النص اليوناني يكمن في أن الكاهن المصري لا يحتاج أن يسمح له أحد. فشرعيته تكمن في وظيفته، أي في مؤسسة العبادة. وهو لا يتحدث كالمتوفى ن ن، ولكن كمفوض من الملك، الذي تسمح له إلهية وظيفته أن يتعامل مع الآلهة. وغير ذلك فإنه من الطبيعي عندما تستعار مثل هذه النصوص إلى "أدب الموتى" وينطق بها ميت موجهها إلى الإله، فإنه لا يفعل ذلك بصفته كاهنا، ولكن كشخص ما ميت (ن ن) يحتاج إلى قرب شخصي من الآلهة. وهنا نجد أول تفسير شخصي داخـــل التقليد المصري للنصوص العبادية. والخطوة التالية لمثل هذا التعديل الوظيفي الفردي تعني أن هذه النصوص يمكن أن يستخدمها شخص ما (ن ن) أثناء حياته كي ينال قربًا شخصيًا من الآلهة. هذه الخطوة تتمها بداية الصلوات اليونانية – المصرية ومراسم التقديس.

وينصب اهتمام ر. مركلباخ وتوتي على توضيح الخلفية المصرية العامة لفكرة مكابدة خلق العالم. وفكرة الـــ unio liturgica تميز تقليدًا خاصًا، فهي لا تمثل المبدأ الأساسي للأناشيد المصرية، ولكنها توجد في نصوص معينة وحصرية، يبدو في الغالب أنها متاحة للمُدْخَلين فقط "لا يعرفها إلا أولئك المختارون" كما جاء في أمدوات. والكلام هنا يتعلق تقريبا بالمنظر الرئيس لتقليد ديني أسميته "أسرار" عبادة الشمس بسبب طبيعته الحصرية الواضحة"(٣٦). ويوجد

ارتباط واضح بين حق نص في إعادة "الكلام السري" للعباد الإلهيين الدنيويين، وبين احتفاظه بسريته الخاصة.

وشروط توريث أمدوات وكتب العالم السفلي الأخرى، التي وجدت في أثناء الدولة الحديثة تقريبا في قبور الملوك فقط، تؤكد بوضوح كاف صفتها الحصرية جدًا. هذا المخزون المعرفي كان تحت تصرف الملوك فقط كأدب موتى. وفي أثناء الدولة الحديثة لم تتم خطوة النقل من عبادة الملك المشروعة إلى شخص ما (ن ن) من العامة بصورة تامة، والاستثناء الوحيد كان الوزير آمن – وسر، الذي سمح له باستخدام أمدوات وتكرارات الشمس في زينة غرفة دفنه. وهذا لا يعنى بالضرورة أن الملوك هم الفئة الوحيدة التي استطاعت الحصول على هذه المعرفة أثناء حياتهم "على الأرض"(٣٧). ونحن لا نتحدث عن مجتمعات سرية بمعنى الأسرار اليونانية، مجتمعات يجب على المرء أن يعتنق عقيدتها ويمكن أن يُدخل إليها، ولكن – ببساطة تامة – عن العبادة المصرية العادية الرسمية للشمس، التي تقوم على مبدأ التعرف الدنيوي الإلهي. وبهذا المبدأ وهو الحاسم في سياقنا، يرتبط الأمل في الإنقاذ من الموت. ومن ينتمي لجماعة عباد إله الشمس، يكون دائمًا في صف الحياة. هذا هو الأمل الذي تظهره كتب العالم السفلي، فهي "تصف" العالم السفلي من وجهة نظر الإنقاذ.

ويعرض أمدوات العالم السفلي في ثلاثة ملامح، ك "عالم موت" وكـ "جنة" وك "مكان للعقاب". ولا تتوزع هذه الملامح الثلاثة إلى أجزاء منفصلة أو مناطق للعالم الآخر، ولكنها موجودة في كل واحدة من الساعات الاثنتي

عشرة. ويوقظ إله الشمس الموتى من سبات موتهم أثناء عبوره، ويوفر لهم من خلال تشجيعه أحوالا مليئة بالبهجة، وهو في هذا يمر عبر أماكن العقاب التي تأخذ صفة الجحيم(٣٨). و"عالم الموت" ليس مثل أماكن العقاب هذه، فهنا يكون الموتى موتى ببساطة، وقد عرض هذا في أمدوات كنوم يستيقظون منه ليلة فليلة، أما أماكن العقاب فعلى العكس من ذلك لا يوجد أي إنقاذ منها. وعلى المرء أن يسعى إلى هذا الإنقاذ "منها" ولا يسعى "للخروج منها". ويعرض أمدوات العالم السفلي إذن في درامية الإنقاذ والنسف. وهو يوفر معرفة منقذة من أماكن العقاب، وأيضًا من البقاء في حالة الموت.

ب) عمل منقذ: قرابين الموتى كوحدة طقوس (unio liturgica)

ولا يدل مبدأ unio liturgica على معرفة أو لغة فقط، ولكن على عمل وإتمام شعائر أيضا، وإلى هذا يشير تنوع الملاحظات في أمدوات، التي يكون الحديث فيها عن "إتمام" النموذج بدلاً من "المعرفة"، وأكثر من هذا وضوحًا يكون التعبير عن هذا الملمح الشعائري – العملي لـــ unio liturgica في ملاحظات كتاب البوابات. وهنا يلعب القربان نفس الدور، الذي تلعبه المعرفة في أمدوات. وإذا كان "العارف" في أمدوات هو الموعود بالاشتراك في خلـــود المتجلين، فإن المضحى/مقدم القرابين هو الموعود بذلك في كتاب البوابات. وهناك لا يكون: "من يعرف هذا على الأرض" بل "من منهم (الكائن الموصوف) يقدم قربانًا على الأرض". وفي فهم لهذه العبارات النمطية التي تتكرر دائمًا في الساعات التسع الأولى لكتاب البوابات، أنضم لرأي إدوارد وينت الذي يفهم هذه القرابين كفعل صوفي، باعتبار أنه يتيح الاشتراك في

جوهر العالم السفلي[٣٩]، وفي هذا الفهـــم للعبارات يظهر مبدأ unio liturgica في معنى جديد. ومثلما يترنم الناطق بالكلام في العالم السفلي، ومن ثم يصبح واحدًا منهم، فإن المضحي يتواصل مع الموجودين في العالم السفلي، ويصبح واحدًا منهم من خلال عمله الشعائري. وبهذه العبارات يظهر ذلك الحنين إلى الانتماء، الذي يكمن وراءه صورة عزلة الموت. أما علام يتوقف الأمر هنا بالدرجة الأولى فهو أن يكون واحدًا من هؤلاء الذين يتمتعون في الحياة الأخرى بوضع وكرامة. يقدم المرء قرابين لهم على الأرض، ومن ثم يقيم علاقة تُكافأ بعد الموت بالانضمام إلى دائرة متقبلي القرابين.

وتسمح الصياغة بوجود ترجمة أخرى، والملاحظة التي أبداها وينت كـــ "من يقدم قرابين لهم، هو س"، يترجمها هورنونج بـــ "المـــرء يقدم قرابين كـــ س"، وقارن مثلاً ترجمة: " The one who offers to them, is one who makes acclaim before Re in the West" (wente)[٤٠] بـــ "تقدم لهم القرابين على الأرض مثل الذين يهللون عند رع في الغرب" (هورنونج)[٤١]. ويعبر حرف الجر (م m) عن الهوية، التي تترجم بالفعل الرابط "يكون (في الحال)" وأيضًا عن طريق "ك".

ولقد جمعت بعض الحواشي لملاحظات القرابين هذه في ترجمة وينت، وأشير في الملاحظات إلى ترجمة هورنونج. "من يقدم لهم قرابين على الأرض،

(ملكية القرابين)

"مالك للقرابين أمام رع"[٤٢]، "ينتمي لهــؤلاء المســـرورين بقرابينهم اليومية"[٤٣]، "له مزارع في حقول البــوص[٤٤]، واحد له قرابين في الغرب[٤٥] "واحد له حبوب فـــي حقــول العالم السفلي"[٤٦] "واحد يهيمن على قرابينه علـــى الأرض ولا تعــود روحـــه" إلـــى الأرض[٤٧]، "فـــي معيـــة ســـيد الاحتياج"[٤٨]، "واحد يشترك في الوجبات في القبور"[٤٩].

(القرب من الإله)

"واحد يسمع صوت رع في العالم السفلي"[٥٠]، "يرى نورًا في العالم السفلي"[٥١].

(القضاء)

"مبرأ معهم"[٥٢]، "يطرد المتمردين عن رع فـــي الغــرب"[٥٣]، "واحد يحكم في مجمع المحاكم"[٥٤]، "واحد ينادي في مجمـــع المحاكم"[٥٥].

(المكانة)

""آخ" رائع يملك ظلاً"[٥٦]، "متجل لساعته"[٥٧]، "واحـــد لا يمكـــن الاقتراب منـــه (طـــارد) فـــي الغـــرب"[٥٨]، "عـــادل ينتمـــي لبحيرتهم"[٥٩]، "واحد له روح قوية في جزيرة المشاعل"[٦٠]، "واحد يخرج في مقدمة المفيدين"[٦١].

(الإنقاذ)

"لن يظهر فـــي مواقـــع النســـف" ٦٢، "و لـــن يهـــبط إلـــى قَدَرهم"[٦٣].

ومن يقدم قرابين من الكائنات المعروضة في كتاب البوابات، يحظى بإنقاذهم. والمرء لا يقدم قرابين للمتجلين، لينقذهم، ولكن ليشترك في إنقاذهم. وتفسير وينت لهذه العبارة هو بلا شك أكثر تعبيرًا وقيمةً. وأكثر وضوحًا عما في أمدوات. وتؤكـــد ملاحظات كتاب البوابات بتكرارهـــا المستمر لـــ "على الأرض"، أن هذه المعلومات ليست للموتى، ولكنها مهمة للأحياء أيضًا. وفي ملاحظات القرابين في كتاب البوابات يبشر الكائن الموصوف فيها "على الأرض" الذي يقدم القرابين الموصوفة بانتمائه لجماعتهم. وسيصبح هو نفسه عضوًا في المجموعة، التي يقدم لها قرابين. ومن خلال عبادة الموتى يؤكد المرء انتماءه للممدودين والمنقذين[٦٤].

ومن هنا يبدو لي أيضًا خط مستقيم يؤدي إلى أسرار إيزيس الهيلينية، لأن العبادة التي يشترك فيها المُدْخَلون، هي عبادة موتى. وفي كل الأحوال يتعلق الأمر بالتواصل مع العالم الآخر، "الشافي" (‹آخ›)، للموجودين على الأرض كما هو بالمثل للموجودين في مملكة الموتى. ومن يتواصل مع الموتى، لا يقوى على إنقاذهم فقط في حالة المتجلي، ولكنه ينال أيضًا وقبل كل شيء اشتراكًا في هذا الإنقاذ. وعبادة الموتى وأفكار الموتى هي اعتكاف شعائري وروحي له قوة الخلاص من نير الفناء. وفيه يكمن معنى عبادة الموتى للأحياء.

ج) تفسير مُغيّرٌ للعالم

وقد فُسر العالم، كما تصفه كتب العالم السفلي، من خلال الإنسان وحنينه إلى الحياة الخالدة. وهذه النصوص هي وثائق لمعرفة نظرية أقل من كونها تفسيرا مدركا للعالم. وأنا أقصد – في الواقع – أن العبارة المشهورة في محلها، التي أجمل فيها هانز جورج جادامير ans Georg Gadamer تعبيره التفسيري التأويلي لعلم الوجود الغربي: الكينونة ما يمكن فهمه، وهو اللغة(٦٥). ولقد طور جادامير مفهومه لفهم عمل الفن، وجعله أكثر وضوحا بعض الشيء فيما يخص فهم النصوص. ففهم الكينونة عنده "يكون أكثر ارتباطا بفهم أصول الوجود ولاسيما الموت أكثر من ارتباطه بفهم الأعمال الفنية والنصوص". ومحاولات المصريين اللانهائية والمتشعبة لغويًا وأيقونيًا حول الموت والميت تفسر على أنها محاولة لفهم معنى أكثر نشاطًا بالطبع من العمل الفلسفي – كما هي القاعـــدة – لتفسير العالم. وإذا كـــان ماركس قد أكد في فرضية فويربـــاخ seFeuerbach – The الحادية عشرة، أن الفلاسفة وحدهم هم من فسروا العالم حتى الآن بـــ "يتوقف الأمر على تغييره"، يكون الشكل المصري لتفسير العالم لغويًا أكثر التفسيرات اعتدالاً كـ "تفسير مُغيّر". ولا يتحدث المصريون عن العالم كما هو كائن، ولكن عن كيف يجب أن يكون. وعلاوة على ذلك لا يخدم هذا الكلام الفهم الفلسفي للعالم ولكنه يخدم إدراكا نشطا للعمليات التي تكون العالم تبعًا للفهم المصري. فالعالم لن يعرف معناه في هذا الكلام ولكن في تخصيصه، ومبدئيًا تقوم اللغة بمهمة إحياء العالم بالمعنى، و يتلقي العالم معناه من خلال التعليق. هذا

التعليق مدرك تمامًا لبعده عن الظواهر. فهو "يصف" حقيقة معيارية يسميها المصري ماعت، وهذه لم تتحقق بعد في المعطى، ولكن في اتجاه يجب أن يتحول المعطى إليه.

وإذا صح توقعنا، أن هذه المعرفة الفاهمة لأحوال مملكة الموتى في مصر القديمة ليست هبة تُمنح في القبر، ولكنها تلعب دورًا في عالم الحياة في أن بعض "المختارين" القليلين على الأقل يسعون إليه في الحياة، ومن ثم توجد علاقة أخرى أمامنا بين الموت والزمن،.ولذا لا نستطيع أن نغض الطرف عن أن كتب العالم السفلي لا تدور حول مصير الموتى الذين يسكنون العالم السفلي فحسب، ولكن أيضًا وبالدرجة الأولى حول مسار الشمس. وانطلاقا من ذلك يكون الموضوع الرئيسي هو الرحلة الليلية للشمس عبر العالم السفلي والعلاقة – التي تنشئها كتب العالم السفلي بين الحوادث الكونية ومصير الموتى – التي تعرض المعنى الذي تفسر في ضوئه الأحداث على البشر.

ومسار الشمس ومصير الموتى، وعبادة الشمس وعبادة الموتى هما الآن في مصر القديمة الحادثان اللذان يستنفر وينتج شكلهما الشعائري والمشاركة فيهما تعليقات ذات معنى وكثيرة بمعنى التفسير المُغيّر. وغير ذلك فهناك النصوص التي تصدر وتقتبس في السياقين وتحدث أحيانًا خلطًا مشابهًا. ويُسمى هذا في عبادة الشمس بالتخصيص الشعائري، ويظهر كمعنى "تصاعد ماعت". وبترتيل أغاني الشمس يجب أن تصعد "الحقيقة العيارية" – المعنى الحادث – إلى الشمس لتؤثر في مسارها بالطريقة الموصوفة نشيديا. ولا يمكننا أن نستخدم النصوص "كمصدر"، دون أن نسأل عن دوافع نشأتها أصلاً وفي

أي سياق يكون استخدامها مؤثرا وفي أي إطار مؤسسي وصلت إلينا واُستخدمت. وفي كل هذه السياقات سواء في سياق أناشيد الشمس أو في تجلى الموتى أيضًا، ينصب الاهتمام على الإحياء والخلاص من نير الفناء، وهذا ليس من خلال المعرفة فقط، ولكن وقبل كل شيء من خلال القبول، فعبادة الشمس والموتى تظهران في التنفيذ الشعائري للتفسيرات التي تمنح الحدث معنى ونجاحًا.

٣ـ الخلاص عبر الرحمة الإلهية

هل يمكن وصف ديانة الموتى المصرية بأنها نوع من الغنوصية، التي تبشر الإنسان بالخلاص الذاتي من خلال المعرفة والعلم؟ وهل يوفر أدب الموتى بالفعل وسيلة جاهزة للتحرر من نير الفناء بالقوة الذاتية وبلوغ خلود الحياة الإلهية الدائمة؟ هذا يتناقض مع صلوات الإنقاذ المتعددة، التي توجد في أدب الموتى. ومثل هذه الصلوات ترتبط في المحل الأول بفكرة محكمة الموتى، التي لا يمكن لأي إنسان أن يأمل في اجتيازها دون رحمة إلهية. والفصل السابع عشر المشهور من كتاب الموتى – وهو ملخص يعود إلى نصوص التوابيت لكل علم العالم الآخر الذي يحتاجه الإنسان، والذي لا يستغنى عنه في أي كتاب للموتى – يتكون في جزئه الثاني تقريبًا من مثل هذه الأدعية للخلاص في محكمة الموتى فقط:

يا رع الموجود في دحيته

الذي يضيء في صورة قرص شمسه

ويتألق في أفقه

الذي يطفو على صفحة سمائه

الذي لا مثيل له بين الآلهة

الذي يسافر إلى هناك على "ارتفاع شو" (في الفضاء)

ويصدر النفس من خلال نسمة فمه الملتهبة

الذي يضيء الأرضين بتلألؤ نوره –

فلتنقذ المتوفى ن ن من ذلك الإله ذي الشكل السري

حاجباه هما دعامتا الميزان

في تلك الليلة، ليلة الحساب مع الآثام

(أمام الإله) الذي قيد الآثم إلى قرمة الجزار

التي قطعتها الأرواح

فلتنقذ المتوفى ن ن من حراس الممرات هؤلاء

من هؤلاء الجزارين ذوي الأصابع الماهرة

من قاطعي الرؤوس الموجودين في معية أوزوريس!

و يجب ألا يستولوا على ما هو لي

و أنا يجب ألا أسقط في مراجلهم

...

يا آتوم، يا سيد البيت الكبير، يا أمير كل الآلهة،

أنقذ هذا المتوفى ن ن من ذلك الإله

الذي له وجه الكلب

و حاجبا إنسان

الذي يحيا على الأضاحي

حامي تعاريج بحر النار

الذي يلتهم الجثث، وينتزع القلوب

الذي يجرح، دون أن يُرى

...

يا سيد الرعب، يا رئيس الأرضين

يا سيد "الأحمر" (الدم) الذي تنمو أماكن إعدامه

الذي يحيا على (أكل) الأحشاء!

الذي له التاج

و منح غبطة القلب في هيركونبوليس

الذي وُلي السيادة على كل الآلهة

في يوم اتحاد الأرضين في حضرة كل السادة

الروح الرائعة الموجودة في هيركونبوليس

التي تعطي الطعام وتطرد الآثمين

إلى الذي يؤدي إليه طريق الخلود

أنقذ المتوفى ن ن من ذلك الإله

الذي يسرق الأرواح والذي يبتلع العفن

الذي يحيا على العفن

رفيق العتمة الموجود في الظلام

الذي يخشاه موتى المراعي!

يا خبر الموجود وسط مركبه

أنت الأزلي، وجسده هو الخلود –

أنقذ المتوفى ن ن من ممتحنيه

الذين منحهم سيد الكل قوة السحر

ليحرس أعداءه

الذين ينشرون الشؤم في ساحات الإعدام

ولا يمكن الفرار من حراستهم.

ويجب ألا تغرس سكينهم في جسدي

ويجب ألا أطأ ساحات إعدامهم

ويجب ألا أسقط قربانًا في مذابحهم

ويجب ألا أعيش في مصيدتهم

ويجب ألا تقدم لي قرابين من أولئك الذين تشمئز منهم الآلهة

لأنني أنا الذي يمر نقيًا في درب التبانة

الذي أُعطي العشاء من القيشاني الموجود في Tjenenet(٦٦)

والهدف هنا هو الإنقاذ من أماكن العقاب في العالم السفلي، التي يهوي إليها المذنبون في محكمة الموتى، وتجسد "الموت الثاني" الذي يعني الاختفاء النهائي من مجال الحياة. وأيضًا في منظر محكمة الموتى نفسها، كما صور في الفصل ١٢٥، يتجه الميت إلى قضاته بطلب الإنقاذ ويقول للاثنين والأربعين قاضيًا:

أنقذوني، احموني

و لا تقدموا بلاغًا ضدي للإله الأكبر

فأنا عفيف اللسان، طاهر اليد

الذي يرحب بكل من يقابله(٦٧)

وإلى أوزوريس، الإله الأكبر نفسه، يتجه بالكلمات:

فلتنقذني ولتحمني من رسلك هؤلاء

الذين يسيلون الدماء ويقومون باستجواب مؤلم

و لا يظهر وجههم أي شفقة

لأنني نفذت العدالة من أجل سيد العدالة(٦٨)

إذن فهو يطلب من كل محكمة من المحكمتين إنقاذه من الأخرى. والآمال الكبرى في الإنقاذ من الزوال والاختفاء يوجهها المصري إلى ثلاثة آلهة: إله الشمس، وأوزوريس والإلهة الأم نوت. ويملك إله الشمس وأوزوريس قوة منقذة، لأنهما نفسيهما كابدا مصير الموت، الأول كل ليلة، والآخر في وقت أسطورة (في ذلك الوقت in illo tempore). ومن ثم فهما قد استدعيا قبل الآلهة الأخرى للإنقاذ، ففي أيديهما يضع الإنسان مصيره. وفوق الاثنين توجد الإلهة الأم نوت، لأنها تجسد الحياة الخالدة، التي خصصت لرع وأوزوريس بعيدًا عن عتبة الموت. ولا يدين رع وأوزوريس بالفضل في خلودهما لقوتهما الذاتية، ولكن لبنوة إلهة السماء لهما والإلهة الأم نوت، هذه البنوة تبني التفسير الديني للتابوت والدفن؛ وبالتالي الهدف الأخير للدفن المصاحب بشعائر التجلي.

٤ـ العالم الآخر والتاريخ آفاقان لتحقيق العدالة

إن معايشة الموت والحنين إلى الخلاص من نير الفناء يمثلان جوهر الديانة المصرية، ولم يكن ذلك نابعا من الرغبة في الحرية مثل ديانة العهد القديم واليونانيين والفلسفة، وإنما من الرغبة في الخلاص من الموت، ومن ثم كان للدين في العصور القديمة المتأخرة قوة خاصة افتتنت بها الروح المصرية، التي بشرت نفسها بـــ: المسيحية. فالشعائر المسيحية بتعدد تفسيراتها الدينية في اتجاه الموت والبعث وجدت في مصر التي كانت تتوق للبعث من آلاف السنين أرضًا خصبة. هذه الفكرة يمكننا في النهاية فقط أن نلمح لها.

لم تؤسس ديانة العهد القديم تصورا لخلود الروح والمجازاة بحياة خالدة، ولكن هذا الربط الخاص بين العدالة والخلود كان راسخا في مصر في منذ زمن بعيد. وفي إسرائيل تحققت عدالة الرب في التاريخ، وهنا أيضًا يُكافأ الخير ويُعاقب الشر، ولكن الثواب والعقاب لا يحدثان في العالم الآخر ولكن في الحياة الدنيا. وحساب ذنوب الإنسان وحسناته في الحياة، يسوى على مدى الأجيال. وهنا يأخذ التاريخ مكانا تحل محله الحياة الأخرى. وبدلاً من مكانة الخلود الشخصي تظهر الأبدية المبشرة لشعب الله، فالفرد لا يعيش في العالم الآخر ولكن في نسله بعد ذلك. وفي هذا الصدد تثبت الديانة المصرية وديانة العهد القديم نفسيهما، مع كل اختلافاتهما الأخرى، في هاتين الإجابتين المختلفتين على نفس السؤال. فهما لا ينبعان من الحنين إلى الخلود، لأن هذا يجد حلا في الديانة المصرية فقط – وليس في ديانة العهد القديم – ولكنه هو الحنين إلى العدالة. ونهاية الحياة الإنسانية تعايش كألم، ليس فقط فيما يخص قصر الزمن، ولكن أولاً وقبل كل شيء فيما يخص عدم كمال التحقيق، فكثير من الخير لا يُثاب، وكثير من الشر يبقى بلا عقاب، وكثير من الألم يبقى بلا معنى ودون ثواب، بحيث يمكن أن تبدو الحياة البشرية كشظايا ليس إلا. والحنين إلى معنى وعدالة يدفع الناس إلى البحث عن آفاق حياتية – متداخلة يجدون فيها تحقيقًا لحياتهم التي لم تُثب. أحد آفاق هذه التحقيقات تمثلها الحياة الأخرى في مصر والتاريخ في إسرائيل. والفكرة المصرية لأفق التحقيقات هذه تخص الفرد وسيرة حياته الشخصية، وأيضا مصير الشخصية الأخروية. أما التصور الإسرائيلي لأفق التحقيقات فيخص فقط شعب الله وتاريخه الجماعي منذ الخروج من مصر ووعده المستقبلي كبَرَكة لكل الشعوب. وهذا يؤدي

إلى النتيجة الأخيرة: الخلاص التي خلفت وراء ظهرها التاريخ الحقيقي في ظهورها الحاد في الإيمان بالأخرويات Eschatologie ونهاية العالم Apokalzptik ومدت أفق التحقيقات إلى نهاية الزمن في عالم جديد، يتعارض مع الحياة الأخرى، في أنه لا يبدأ بعد الموت الشخصي، ولكن أولا بعد نهاية التاريخ.

وقد نوقض ذلك الاعتقاد للمرة الأولى في زمن ما بعد النفي على لسان حزقيال. فتحت وقع تلك الكارثة التاريخية، التي كان لزاما فيها على الشعب اليهودي أن يدفع ثمن الذنوب التي ارتكبت خلال مائتي عام، كان هناك من يرى أن تحمل الأبناء وزر الآباء أمر لا يحتمل. وكانت هذه أول مرة يجري فيها الحديث عن خط فاصل، ويعلن حزقيال هذا التحول حين يقول:

«مَا لَكُمْ أَنْتُمْ تَضْرِبُونَ هذَا الْمَثَلَ عَلَى أَرْضِ إسرائيل، قَائِلِينَ: الآبَاءُ أَكَلُوا الْحِصْرِمَ وَأَسْنَانُ الأَبْنَاءِ ضَرِسَتْ؟ حَي أَنَا، يَقُولُ السَّيِّدُ الرَّبُّ، لاَ يَكُونُ لَكُمْ مِنْ بَعْدُ أَنْ تَضْرِبُوا هذَا الْمَثَلَ في إسرائيل .هَا كُلُّ النُّفُوسِ هي لِي. نَفْسُ الأَبِ كَنَفْسِ الابْنِ، كِلاَهُمَا لِي. اَلنَّفْسُ التي تُخْطِئُ هي تَمُوتُ.»

سفر حزقيال ١٨/ ٢- ٤

(st-takla.org/Bibles/)

إذن فكل فرد يجب أن يحاسب تبعًا لأعماله، وبهذا يتحمل الفرد ذنبه وتكون المسئولية فردية بدلاً من المسئولية الجماعية ومسئولية الأجيال. وكانت تلك خطوة كبيرة في اتجاه المعتقدات المصرية، ولكننا لا نصادف أبدا في سفر حزقيال حديثا عن الحساب في الحياة الآخرة والأمل في حياة خالدة، وإن عبر بالفعل عن رؤية نوعٍ من البعث: فهو يرى كيف تتفتح الأجداث، وتنشز العظام.

فقال لي يا ابن آدم أتحيا هذه العظام. فقلت يا سيد الرب أنت تعلم. فقال لي تنبأ على هذه العظام وقال لها. أيتها العظام اليابسة اسمعي كلمة الرب. هكذا قال السيد الرب لهذه العظام. هانذا أدخل فيكم روحا فتحيون. وأضع عليكم عصبا وأكسيكم لحما وأبسط عليكم جلدا وأجعل فيكم روحا فتحيون وتعلمون أني أنا الرب فتنبأت كما أمرت وبينما أنا أتنبأ كان صوتا وإذا رعش فتقاربت العظام كل عظم إلى عظمه. ونظرت وإذا بالعصب واللحم كساها وبسط الجلد عليها من فوق وليس فيها روح. فقال لي تنبأ للروح تنبأ يا ابن آدم وقل للروح هكذا قال السيد الرب هلم يا روح من الرياح الأربع وهب على هؤلاء القتلى ليحيوا. فتنبأت كما أمرني فدخل فيهم الروح فحيوا وقاموا على أقدامهم جيش عظيم جدا جدا. ثم قال لي يا بن آدم هذه العظام هي كل بيت إسرائيل ها هم يقولون يبست عظامنا وهلك رجاؤنا. قد انقطعنا. لذلك تنبأ وقل لهم. هكذا

قال السيد الرب. هانذا أفتح قبوركم وأصعدكم من قبوركم يا شعبي وآتي بكم إلى أرض إسرائيل. فتعلمون أني أنا الرب عند فتحي قبوركم وإصعادي إيّاكم من قبوركم يا شعبي. وأجعل روحي فيكم فتحيون وأجعلكم في أرضكم فتعلمون أني أنا الرب تكلمت وأفعل يقول الرب

سفر حزقيال ٣٧/ ٣-١٤

(st-takla.org/Bibles)

ولكن حتى وإن كانت هذه الرؤية تتحدث فعلا عن البعث، إلا أنها لا تتحدث عن العالم الآخر، فالموتى يعودون ثانية إلى أرض إسرائيل، ويأتي زمن الخلاص الذي يخص بيت إسرائيل، شعب الله.

وبداية في وقت حروب مكابي أي في الأعوام ١٧٠/ ١٦٠ قبل الميلاد حدث تحول لتصور العالم الآخر، ولا سيما في سياق موت الشهيد الذي صور لأول مرة كقدوة. فالشهيد الذي يضحي بحياته بعطاء يظهر أعلى درجات الفداء، يصبح من غير الممكن أن يتلقى حسابه في الحياة الدنيا. وهنا يصبح مغزى الحياة ناقصا بصورة لا يمكن الدفاع عنه، حتى أن الانسان يصمم على جزاء فوري لتضحيته. وإذا أراد المرء التمسك بعدالة الله، فإنه يكون مضطرًا للإيمان بالحياة الأخرى، التي يتلقى فيها الشهيد جزاءه. ومنذ ذلك الوقت سيطر التصور بأن الشهيد يذهب مباشرة إلى الجنة. وفي وقت المسيح آمن الفريسيون فعلا بالخلود بوجه عام، بينما رفض الصدوقيون هذه الفكرة كما فعلوا من قبل. ولقد وضعت المسيحية الخلود والجزاء الآخر في بؤرة

عقيدتها عن الموتى. وتغلب المسيح بصلبه وصعوده إلى مملكة الموت على الخوف من الموت وفتح الباب للجنة، وبشر كل مسيحي بنصيبيه من الخلود من خلال تعميده، وفي نهاية العالم سيبعث ويحاسب، ويذهب الأخيار إلى النعيم الدائم، ويذهب الأشرار ملعونين إلى جحيم دائم. وفي التاريخ المتأخر لمسيحية الغرب ظهرت فكرة المطهر، ومن ثم ازدادت فكرة فردية الحساب قوة، كما يلعب الوقت هنا أيضًا دورًا أكبر كثيرا، فكل فرد سيتم حسابه بعد الموت مباشرة حتى يمكن استغلال الوقت حتى البعث للتخلص من الآثام في المطهر. وإذا ألقينا نظرة على الفن الغربي سوف نرى إلى أي مدى استبدت فكرة الحساب بالغرب. فالمبرأ يذهب بعد الموت مباشرة إلى النعيم الدائم للجنة، كما كان التصور في العصور القديمة بالنسبة للشهيد. هذه الجنة ليس بينها وبين تصور عالم الموت في بلاد ما بين النهرين والإسرائيلي والعالم السفلي اليوناني شيء مشترك، ولكنه يطابق جنة الديانة المصرية. إنها مكان يتمتع فيه المخلص من الموت بحياة دائمة، بدلاً من أن يعيش مثلما هو عند شاؤول وهادس كظل ميت.

لم يكن هناك بداً من أن تجد هذه المعتقدات أرضًا خصبة في مصر، حيث كانت مثل هذه التصورات في عقر دارها منذ زمن بعيد، والجنة المصرية أيضًا هي شيء مختلف تمامًا عن شاؤول العهد القديم أو هادس اليوناني حيث، يعيش الموتى وجود ظل. إنها تقترب كثيرًا من جنة دانتي، فالمبرءون يصطفون في صفوف جوقة يتبعون إله الشمس إلى السماء ويحيطون بأوزوريس في العالم السفلي، ينظرون إلى محيا الآلهة ويكونون قريبين دائمًا من الإله. ومجرد هذه الفكرة أن الموت عتبة تنقلنا إلى قرب

الإله وتجعلنا نراه وجهًا لوجه، تربط بين المسيحية ومصر في تناقض حاد لصورة الموت في العهد القديم، حيث يكون المرء في الحياة قريبًا من الإله، أما في الموت في شاؤول فلا يوجد قرب من الإله. والموتى لا يمدحونك، هذا ما جاء في المزامير (٦،٦؛٨٨ –13 II-؛١١٥,١٧)[٦٩]. وفي المسيحية (وأيضًا في يهودية ما بعد الإنجيل والإسلام) يكون الوضع مختلفا، فهنا يذهب البررة في زمرة الملائكة إلى unio liturgica.

وأقصى ما يمكن للإنسان أن يعارضه هو أنه لا يوجد حاجة لمثل هذا العرض في مصر ، لأن دينها يبشر بنفس الوعود. ويبدو أن دينها في العصور القديمة كان قاصرًا على الخاصة فقط، فمعرفة الكتابة الهيروغليفية تراجعت، وأصبحت الحياة الدينية شيئًا للمتخصصين بما يحدث وراء أسوار المعابد العالية والأبواب المغلقة. ويبدو أن الحنين التقليدي المصري للخلاص من الموت لم يجد غالبا أي تحقيق في تقاليده الخاصة. وفي شكل المسيحية التي تأثرت بدرجة كبيرة بهذه التقاليد، عاد إلى مصر مرة ثانية ذلك الحنين الذي كان قد نُسي وجف هناك.

وفي مصر ارتبط تصور الخلاص من الموت منذ زمن بعيد بصورة الملك كتجسيد على الأرض لصورة الإله المتحول. والإله أوزوريس، الذي يأمل كل ميت أن يتبعه إلى الخلود، يحمل صفات ملك، فالملكية والتغلب على الموت شيئان متلازمان في الفكر المصري. وكان هذا التلازم غريبًا على فكرة–الخلاص اليهودية. ولا أريد أن أذهب إلى حد القول إن هذه الأفكار نشأت في مصر – ومن يدري بأي الطرق وصلت إلى المسيحية – ولكني

أستطيع أن أدّعي أنها تمثل اقترابا من مصر، أما بالنظر إلى العهد القديم فإنها تمثل تقهقرا. وأيا كانت الطريقة التي أخذتها المسيحية بها، فإنها اقتربت من العالم المصري، ومن ثم فقد ساهمت في النجاح المبكر والطاغي الذي شهدته المسيحية في مصر بالذات.

وعندما يعرض الحنين إلى الخلود كظاهرة نخبوية، تخص القليلين الذين يتحقق همهم في مجرد الوجود في مكان آخر، ومن ثم فإن نقيض الحنين للعدالة هو الذي يسري. والتوحيد في أشكاله المختلفة – بعد ظهوره في الإسرائيلية – اليهودية والمسيحية والإسلام يمكن أن يجمع الهدفين. والكلمات المصرية – الخلود من خلال العدالة –تعبر عن قناعة عامة لدى كل المؤمنين بفكرة الخلاص.

خاتمة

تعرض الديانة المصرية أمام أعيننا بصورة لا يمكن لديانة أخرى أن تعرضها الصورة المقابلة لعالمنا الحضاري الخاص بنا. وفي هذه النقطة كان الكتاب المقدس محقا: يجب أن نخرج من مصر حتى نترك وحدة الكون ونتجه إلى التوحيد. وبالإيمان بالإله الواحد، الذي يقصي الآلهة الآخرين، ويقول عن نفسه "أنا، الذي هو أنا" أصبحنا نحن، ونحن من نحن، ووضعنا علاقة تعايش العالم "الإلهي" وراءنا. ويطابق تصور وحدانية الآلهة "توحيدًا" للوعي والذات الحرة المركزية والمتجانسة. والتفريق الموسوي، الذي أدى إلى التمييز بين الدين الحق والدين المضل، وخلق بذلك مكانًا فكريا نعيش فيه[1]، حدد أيضًا عالم الموتى. ولا يوجد دين تنكر للموتى والتواصل معهم تنكرا شديدا مثلما فعل عالمنا الغربي المتأثر بتوحيد الكتاب المقدس. وينتمي بالدرجة الأولى للحدود والمحرمات التي وضعها التوحيد في مواجهة "الوثنية" الأشكال المتعددة للتعامل مع الموتى. فنحن لا يمكننا العودة ثانية إلى مثل عتبة الوعي التاريخي هذه، ولكن يمكننا أن ندرك، ما خلفناه وراءنا، حتى لا نقع في خطأ القول: إن نظرتنا للعالم كانت طبيعية وبديهية بل عالمية على أي نحو، لأنها لم تكن هكذا، بل على العكس: كانت متطرفة وتدين بالفضل في هذا لسلسلة من الأحكام والتحديدات، التي بدأت مع الخروج من مصر. وعندما نطل بأنظارنا على الماضي – بفضل المعرفة التي أتاحها لنا علم مثل علم المصريات – فإننا لا نفعل ذلك من باب الحنين إلى الماضي أو "الحنين

إلى الأصل"، ولكن كي نحاسب أنفسنا بأنفسنا فنرى كيف تطورنا، ويكون لدينا تفهم أكثر للحضارات الأخرى التي لم تأخذ هذا المسار الذي اتخذته في مصر بالذات.

وقد رأينا في مصر كمثال كيف أصبح الموت متخيلاً ومعايشًا في إطار دين لوحدة الكون. وهنا يوجد الملمح التكاملي للموت كما ظهر بوضوح في صورة الموت للعائد: ففي فصل تكفين الميت والدفن يذهب الميت إلى حجر الأم الكبرى، إلهة السماء، التي تأتى منها كل الحياة، وفي جسدها يعود الميت شابا في المسار الدائم الخالد للحياة مثل قدوته الشمس. وهكذا يتكامل الموت في المفهوم الأعلى للحياة، الذي لا يجد في الموت نهايته، ولكنه يجد تجدده. وبالنسبة للمصري فإن الموت هو الانتقال إلى استمرار للحياة بوسائل أخرى، ومن ثم فهو لا يعارض بأي طريقة المفاهيم المصرية للألوهية والخلود، حتى ولو ماتت الآلهة، لأنهم بهذا لا يسقطون من التكامل الكوني. أما أن الآلهة يمكنهم أن يموتوا، فهذا لا يعنى، أنهم نهائيون. فالحياة الكونية تتم في العمل الجماعي للاستمرار الدائم لأوزوريس والتجدد الذي لا يتوقف لـــ "رع".

ثانيًا وقبل كل شيء يجب أن يبرز ملمح "المواضع " للموت، فالمصريون لم يتصوروا الموت كنهاية لذاتهم الخاصة بما ينطوي عليه ذلك من رعب ومخاوف. فقد عرفوا أنه يجب أن يضعوا أنفسهم في أثناء حياتهم في المواضع التي تكوّن الفرد أولاً ودائمًا كذات وشخصية، مثل الابن أو الابنة، الــزوج أو الزوجة، الأب أو الأم، المواطن، التابع، الموظف، الجندي، الكاتب،

الكاهن، المغنيــة،... إلخ، وهي علاقات عاشها الفرد ويعرفها وروابط يحملها إلى ما بعد عتبــة الموت، كما ارتبط الميت بها، أثناء حياته. وفي مصر كان الفرد يعيش في إطار مرجعي ينتمي إليه الحي مثل الميت. وربما يبدو لنا هذا غريبًا، ولكن فكرة أننا بعد الموت نعيش في غيرنا وأن الموتى يعيشون فينا، ليست غريبة عنا تمامًا. فهذا ما أشار إليه كريستوف مارتن ڤيلاند (*) Christoph Martin Wieland في خطبة ألقاها عام ١٨١٢، أمام المحفل الماسوني أماليا Amalia، ذكر فيها كيف أن الإنسان يكون قادرًا على أن يعيش من أجل الآخرين بعد الموت في ذاكرة العالم التالي، ويبقى حاضرًا فيه: "ألاَ يعيش كل إنسان كريم النفس لنفسه أقل مما يعيش للآخرين؟ ألا يكون وجوده، قليلاً كان أو كثيرًا، تضحية دائمة؟ (...) ويمكن للمرء ألا يقول حقيقة أن: الحياة هي الحياة في ذاكرة العالم التالي، لأنها النتيجة الطبيعية لخدمات ممتازة ومستمرة، سواء كانت في حياة سابقة مرئية مع المعاصرين مرة واحدة، أو أن ينظر إليها كشخصية حقيقية مستمرة في ذاتها؟" هذه الأسئلة المعبرة تمس مباشرة السر المصري "للذات الاجتماعية" وحضوره المستمر فيما بعد الموت. ويشير النجاح العظيم للعلاج النفسي "المنظم"، ولا سيما في الاتجاه الذي يمثله برت هلينجر Bert Hellinger أيضا إلى أن حضارتنا تظهر هنا عجزًا عن شيء كان يمثل مركز ثقل في الحضارة المصرية. وكان هلينجر يدرس "أدوار الأسرة" فيعيد بناء المواضع التي يعيشها عميله حتى يظهر له من واقع تلك الدراسة ذاته المختفية، بل يمكن القول، لإظهار "ذاته

(*) كريستوف مارتن ڤيلاند (١٧٣٣-١٨١٣) من أشهر الكتاب والشعراء الألمان في عصر التنوير. (المترجم)

الاجتماعية" بالمعنى المصري[٢]. وفي هذه "الترتيبات" يلعب دائما أقاربه الموتى تحديدًا دورًا مركزيا. وفي مثل هذه الطرق العلاجية تظهر حقائق علم الإنسان إلى النور ثانية، تلك الحقائق التي كانت في مجتمعات أخرى – مثلما كان الحال في مصر القديمة –كشعائر جزءا من الحضارة العامة.

لقد فرقنا بداية بين "الموت المجزأ" و"الحياة المتأثرة بالموت" وخصصنا لمصر الحياة المتأثرة بالمــوت. وتذكرنا هنا كيريكه جارد[*] وهايديجــر[**] (Heidegger،Kierkegaard) اللذين فهما الحياة من الموت، وأرادا أن يجعلا المعنى العام لنوع الحياة المتأثرة بالموت في مغزاه العام مفهوما خارج مصر، ولكنهما ينطلقان من أرضية الفردية الغربية، كما أنهما يفهمان الموت على أنه الموت الخاص بكل فرد، ومن ثم النقيض لظاهرة "المواضع ". وفي هذا الصدد تمثل الوجودية الموقف المناقض تمامًا للفهم المصري للموت[٣]. والمصري لا يحب الموت، ولكن الموت لا يمثل بالنسبة له دراما وجودية، لأن ذاته، أي "الذات الاجتماعية" تمتد بعيدًا عن الموت، وبالتحديد فوق "ذات الجسد" التي يجب أن يخترقها هذا الموت. والمصري لا يموت تماما، ولكنه يموت بالنسبة للذين يكونون معه في علاقة ويحتفظون بهذه العلاقة معه حتى بعد الموت، بالفعل، كما في حالة "الابن المحبوب"، ويبنون علاقة جديدة عميقة، فكل موت يخفي أو هو على الأقل فرصة البعث في حياة جديدة

(*) فيلسوف ولاهوتي دنماركي كبير (١٨١٣–١٨٥٥) Søren Kierkegaard(المترجم)

(**) مارتن هايدجر (١٨٨٩–١٩٧٦) فيلسوف ألماني. وجه اهتمامه إلى مسائل مثل الوجودية والحرية والحقيقة، كرد فعل على الفلسفات التقليدية والميتافيزيقية والأديان والقيم الاجتماعية التي حرمت الإنسان من حريته الفطرية. (المترجم)

ستحيا طويلا في استمرار المواضع الأرضية.

هذه العلاقة "التعايشية" مع الموت ليست تفردًا بالطبع للحضارة المصرية القديمة، ولكنها ظاهرة تقليدية للمجتمعات السابقة. إلا أن المميز لمصر القديمة هي النفقات الباهظة لبناء القبر. ولقد سرى هذا على الطبقة العليا على الأقل، التي بنت لها قبورًا تذكارية منقوشة، فهؤلاء الأشخاص استثمروا تمامًا في موتهم "الخاص" أو بالأحرى لحياتهم بعد الموت، ووضعوا نصب أعينهم هذا الاستمرار في شكل قبورهم كهدف حياة فردي. ولا يجوز أن ننطلق من نقطة أن هذه الأشكال لتخليد الـــذات ببناء نصب تذكارية لأنفسهم أدت إلـــى – على الأقل في الطبقة العليا – فردية الموت، بينما لم تستطع الطبقات الوسطى والسفلى، التي دفنت غالبًا في قبور عائلية أو في أشكال أخرى جماعية، أن يظهر بوضوح ذاتيتها الفردية وطلبها للخلود وربما لم تعطه أي قيمة؟ ويجب علينا أن نتذكر أن القبر المصري الفردي، الذي يمكن أن يكون نصبا تذكاريا، يكون دائمًا منضوياً في نظام علاقات الجبّانة. فكل قبر إلى جانب وظائفه الكثيرة الأخرى وملامحه هو أيضًا وسيط لشبكة اجتماعية. والمشكلة الأخرى تظل دائمًا قائمة: عدم المساواة الاجتماعية الكبيرة، التي تنعكس في شكل بناء القبور. ولا يجوز أن يُفسر ذلك على أنه يعبر عن اختلاف كبير لصورة الموت وتصورات العالم الآخر؟ ونحن هنا نمس مشكلة لها مدى كبير. "فالخلود ليس شأن كل فرد" كما قال كورت شفترز Kurt Schwitters، فالموت بالذات، وهو الذي يجعل الكل متساويين يتحدى وينتج أَحَـــدِّ الأشكال لعدم المساواة. والقلق على الخلود الذاتي كان ظاهرة نخبوية في كل العصور.

وينطبق هذا القول بصورة خاصة على ثقافة القبور المصرية من حيث القبور المزخرفة، والتوابيت المنقوشة، وكتب الموتى والشواهد، وموائد القرابين وهكذا، التي اعتمدنا على نصوصها وصورها في إعادة بنائنا للتصورات المصرية القديمة عن الموت والعالم الآخر. ألم نصف في هذا الكتاب عالم تصورات طبقة عليا صغيرة مندثرة وممارساتها ؟ وألم يكن الافتراض الذي انطلقنا منه، وهو ظاهرة – طبقة عليا خالصة هو: أن الإنسان يخلق لنفسه عالم حضارة، ليستطيع أن يحيا مع معرفته بنهايته؟

هذه الشكوك تساورنا بالنظر إلى مصر، فأهرامات الدولة القديمة أثارت السؤال منذ زمن بعيد، عما إذا كانت هذه النصب التذكارية قد نبعت من دافع الخلود لطغاة أقوياء، الذين في سعيهم نحو تخليد أنفسهم في نصب تذكارية استعبدوا شعبًا بأسره، ومن ثم مهدوا الطريق لأبطالهم الأسطوريين ليقلدوهم على مستوى أقل. لقد وصفنا صور الموتى وشعائر هؤلاء "أصحاب القبور"، ويجب علينا أن نسأل أنفسنا، إلى أي مدى يمكن أن يمثل هؤلاء، ما نسميه بـــ"الحضارة المصرية". وهذا ينطبق بوجه خاص على العلاقة المدهشة بين أصحاب القبور والمؤلفين في الفكر المصري القديم. أما بالنسبة للتشابه بين القبر والكتاب، وعبادة الموتى والتواصل الأدبي بين المؤلف والقارئ فيمكن فقط لطبقة مولعة بالكتابة أن تنقرض، طبقة لا تستطيع الكتابة فقط ولكنها تنظر إلى الكتابة على أنها الجوهر والوسيط المفضل لكل تطور ذاتي حضاري واجتماعي. مثل هذه الرؤى لا يمكن أن نعممها. وفي هذا الصدد يقترب أصحاب القبور المصرية جدا من الشعراء والفلاسفة والفنانين،

الذين فكر فيهم جورج شتينر أكثر من فلاحي عصرهم وحضارتهم.

والحضارة كمكان يختزن الذاكرة، يريد المرء أن يضع نفسه فيه وسط الكتابة والصور التي خلفتها تلك الحضارة، حتى يستطيع أن يتمثل الحياة في هذا المكان بشكل "فعلى" بعد ذلك، هي دون شك رؤية الصفوة. والسؤال الآن هو: هل هذه الرؤية غير دقيقة وغير متوقعة تماما، ولا يمكن أن تكون ممثلة للتركيب الأساسي للحضارة المصرية وللعلاقة بين الموت والحضارة بوجه عام؟ أما فيما يتعلق باللغة المصرية، فأحب أن أشير إلى ثلاث خصوصيات لهذه الحضارة.

أولاً: صحيح أنه في الدولة الحديثة كان واحد أو اثنان وربما خمسة في المائة من الشعب يستطيعون القراءة والكتابة [٤]. وإذا نظر المرء مرة إلى جداريات القبور، التي تتيح لنا نظرة تفصيلية مدهشة لعالم الحياة المصري، فإنه المرء يوقن أن الكتاب كانوا موجودين في كل مكان، فلا يكاد يوجد مجال حياة، إلا ويكون له اتصال بالكتابة بطريقة ما. لقد كان الذين يستطيعون الكتابة قليلين بالفعل، ولكن كل مصري كان يعرف ما هي "الكتابة"، فلم يكن هذا فنا متقوقعًا، لا يحلم به الشعب كافة ، ولكنه فن حضاري تقوم عليه الدولة بكل تفرعاتها الاقتصادية ومؤسساتها، ويتصل به كل فرد بطريقته الخاصة، حتى ولو كان لا يجيده. وإذا كان التمكن الفعلي على الكتابة محدودًا، إلا أن تأثير الكتابة كان شاملاً ونافذًا، وكذلك العلم بالكتابة وكل ما يرتبط بها.

ثانيًا: كان المصريون هم سادة التصغير، فكل شيء يمكن تصغيره. والشكل الأساسي للقبر التذكاري صغر نفسه إلى باب وهمي صغير، وقرابين الموتى أصبحت بضع قطرات ماء مع ربط تلك القرابين بعبارات صلاة، والتحنيط والمومياء صارا عملية دهان زيت بسيطة، وضمادات. كذلك أصبحت التفسيرات قادرة على أن تحل محل الشعيرة كلها (الجزء للكل pars pro toto). ومن ثم يمكن أن ينطلق المرء من أن المشاهدة المرتبطة بهذه الأشكال مهما كان صغرها، كانت منتشرة بين الشعب ووصلت إلى الطبقات الدنيا من المجتمع أيضا.

ثالثًا: هل تعنى أخلاقيات الخلود أيضًا الديمقراطية. فمن لم يستطع أن يبنى لنفسه قبرًا تذكاريًا، عليه أيضًا – في إطار ظروف إمكانية حياته – أن يقضى حياة جيدة، لأنه يلتزم بـــ "وصايا محكمة الموتى". والمبدأ أن –: القبر – الحقيقي يُبنى من خلال فعل العدالة أو أن الفضائل هي نصب الإنسان التذكاري (الحقيقي)، وتوسّع مجال الانتقال إلى الخلود بصورة عالية، في جعله مستقلا عن إمكانية تحمل التكاليف المادية. ويستكمل ڤيلاند Wieland خطابه هكذا أيضًا: "ربما يعتقد البعض، أن هذا النوع من الخلود (...) يمكن أن يصبح من نصيب القليلين نسبيا. ولكن مثل هذه الفكرة يمكن أن تنشأ من تقدير غير صحيح لإنجازات الناس (...) ومما يجافي العدل أن يكون للأعمال الرائعة والمواهب النادرة وأعمال الفن والفكر الممتازة والاختراعات والاكتشافات المهمة، وما شابه لها حق حصري في احترام الأجيال التالية وعرفانها، ويتطلب الإنصاف إظهار الإنجازات المتواضعة الهادئة من ظلام

التجاهل أكثر من غيرها، وإبراز المواطن الفاضل الذي خدم المدينة الأم حتى ولو بشيء صغير، وبأي طريقة كانت إنجازاته، فهو جدير بأن يكرم مثل الآخر، الذي يصم العالم بضجيج أفعاله، وأن تبقى ذكراه لدى بنيه محوطة بالشرف ويظل مثالاً يحذوه من يخلفونه، و يظل بينهم حيًا وكريمًا.

وكان يمكن للمرء أن يأمل، أن من كان في حياته فقيرًا ومحتاجًا سيجد تعويضا في العالم الآخر لما لاقاه من عناء وأعباء في أثناء وجوده على الأرض. وعن هذا تحكي القصة المكتوبة بالديموطيقية عن خعمواس. كان الكاهن الأكبر والساحر شاهدين لجنازة رسمية". لقد نظر من مشربية منزله ورأى رجلاً غنيا يُحمل إلى مدافن الغرب – وسط صراخات نواح – بكل كرامة وقرابين قبر كثيرة. ثم نظر مرة أخرى فرأى رجلاً فقيرًا يحمل من ممفيس إلى الصحراء ملفوفًا في حصيرة فقط دون صحبة. فقال هنا "أقسم بـــ (بتاح، الإله الأكبر، كم هم مفضلون هؤلاء الأغنياء) – الذين يدفنون وسط صراخات نواح عالية، والكثير من قرابين القبر – أما الفقراء فيحملون إلى الصحراء (دون مشيعين أو أي شيء) > ولكن الصبي سي أوزير قال لأبيه: < فليكن حظك في محكمة الموتى مثل حظ هذا الفقير! ولا يكون حظك مثل هذا الغني في محكمة الموتى، عندما تذهب إليها ويستغرب الأب هذه الكلمات، فيصطحب ابنه بعد ذلك إلى محكمة الموتى. وفي الساحة الخامسة نظر إلى الغني "الذي توسل وأصدر صرخة ألم عالية" لأن مفصل الباب كان قد دخل في عينه اليمنى. وفي الساحة السادسة "رأى سيتوم آلهة محكمة الموتى يقفون بترتيب في الصف، ورأى خدم محكمة الموتى يقفون والادعاء يترافع"، وفي الساحة السابعة رأى "شكل أوزوريس، الإله الأعظم، وكيف أنه يجلس على عرشه من الذهب

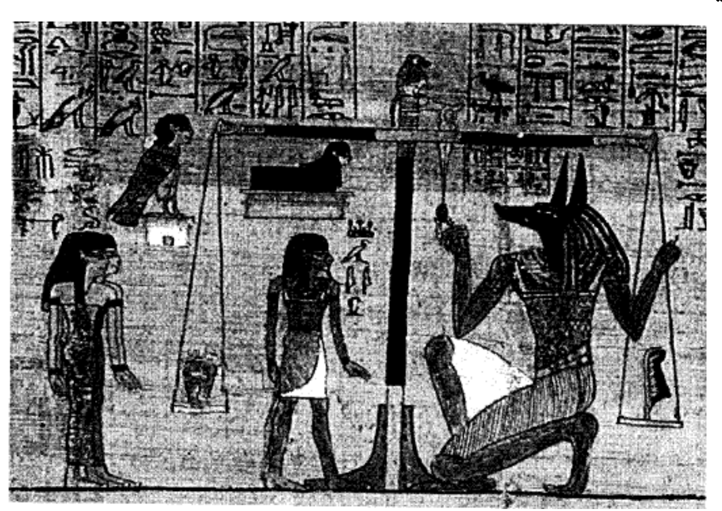
الخالص، المزين بتاج – أتيف؛ وأنوبيس، الإله الأعظم، على يساره، والإله الأعظم تحوت على يمينه. وتقف إلهة محكمة الموتى على يمينه وعلى يساره. وفي الوسط ينتصب الميزان أمامهم، ويتم وزن الأعمال السيئة مقابل الأعمال الصالحة. ويقوم تحوت، الإله الأكبر، بالتسجيل في الكتاب، ويعطي أنوبيس معلومات لرفاقه. وإذا وُجدت الأعمال السيئة أكثر من أعماله الصالحة، فيسلم أمره إلى "آكلة" سيد مملكة الموتى. ويتم القضاء على جسده مع روحه، ولا يسمح له بالتنفس مرة أخرى. وإذا وُجدت أعماله الصالحة أكثر من أعماله السيئة فينقل إلى الآلهة القضاة لسيد محكمة الموتى، وتذهب روحه مع المتجلين الكرام إلى السماء. وإذا تساوت عند أحدهم الأعمال الصالحة مع الأعمال السيئة، فيذهب إلى الأرواح البارة التي تخدم الآلهة سوكر – أوزوريس. وهنا رأى سيتوم كريمًا يرتدى زي الملك من الكتان وأخذ المكان الذي كان فيه أوزوريس، والدرجة التي وصل إليها كانت عالية جدا"، ولم يكن هذا الكريم أحدًا آخر سوى الفقير الذي رأى سيتوم جثمانه، يحمل من المدينة دون مشيعين. فلقد وُجد أن أعماله الصالحة في حياته كانت أكثر بكثير من أعماله السيئة، التي منحها له تحوت كتابة عند مولده، بالنسبة لأحواله وما يتناسب مع حظه على الأرض". وهكذا صدر الأمر أمام أوزوريس، أن تعطى تجهيزات قبر الغنى للفقير، وأن ينقل الفقير كرجل إلهي خدم سوكر – أوزوريس، ويكون قريبًا من مكان أوزوريس. وأحضر الرجل الغنى أيضا إلى العالم السفلي ووزنت أعماله السيئة أمام أعماله الصالحة. ووجد أن أعماله السيئة التي قام بها على الأرض أكثر من الصالحة. فأمر بإبعاده ليعاقب في محكمة الموتى"[٥].

في هذه الحكاية أدت أخلاقيات الميت إلى مصير عكس ما كان عليه حاله في حياته الأرضية، فالأولون يصبحون الآخرين، والآخرون يصبحون الأولين. وهنا بالضبط يظهر أننا نوجد في عالم آخر. وهذه الحكاية الديموطيقية التي تعود إلى العصر الهيليني تخلط بطريقة مدهشة جدا مناظر كلاسيكية – مصرية مع أفكار نشأت من التقاليد اليونانية وبدايات اليهودية. والتقليد المصري هو عرض محكمة الموتى. وفي كتاب الموتى "آني" من بدايات القرن الثالث عشر قبل الميلاد يرى المرء كيف وصفت رموز "زمن الحياة" و"الميلاد" و"الحظ" وعرضت عند الميزان، حتى تضمن أن الحكم قد صدر بعدالة تبعا للإمكانات الفردية والمعطيات (صورة ٦٦)[٦].

ويختلف الأمر تمامًا عندما يصبح الحال عكس ما كان عليه في الحياة الأرضية، ولا يوجد تفسير لمثل هذه الأشياء في أي نص، رغم أن المرء يقرأ بالفعل عند بتاح حوتب، أن "الجشع ليس له قبر" وأن السعي للغنى بلا هوادة يؤدى إلى غنى أرضي، ولكنه لا يؤدي بأي حال للاستمرار في ذاكرة العالم التالي وإلى درجة روح أجداد متجلية. غير أن التناغم الأساسي بين حكم المجتمع البشرى ومحكمة الموتى الإلهية ليس محل تساؤل. فهى لا تقلب حكم المجتمع رأسًا على عقب، ولكنها تؤكده وتصدق عليه. وماعت نفسها – التي تنجح في الحياة وتضمن استمرارًا – تضع المقياس لمحكمة الموتى وتساعد على الخلود. وتقترب الحكايـــة الديموطيقية كثيرا مع قصة عازر[*] Lazarus، المسكين المحتقر الذي ذهب إلى السماء، والغني المعجب به، الذي يذهب إلى الجحيم، ورغم أن قصة عازر أبعد من تصور العالم الكلاسيكي – المصري، إلا أنها في اتجاه كامن فيه تماما.

(*) الميت الذي أحياه المسيح عليه السلام. (المترجم)

وتمضى حكاية أخلاقيات العالم الآخر من محكمة العالم الآخر للدولة القديمة التي تعقد فقط عندما تقام أمامها دعوى، إلى محكمة الموت في الدولتين الوسطى والحديثة، التي يصبح لزاما أن يخضع لها كل ميت، إلى محكمة الموتى، كما وصفت في الرواية الديموطيقية لستنا خعمواس Setna Chaemwese من العصر اليوناني الروماني. وتنم هذه القصة عن مدى التطور الكبير الذي طرأ غلى محكمة الموتى، ولكنها تظهر أيضا خطا تاريخيا مستمرا في عقيدة الموتى المصرية. وقد شرحت في المقدمة أن التاريخ الحقيقي لديانة الموتى المصرية لا يمكن كتابته بالمعنى الدقيق للتطور التاريخي، لأن الكثير يبقى ثابتًا والقليل يتغير بطريقة حاسمة.



صورة رقم ٦٦

منظر وزن القلب في كتاب الموتى لآني (بردية المتحف البريطاني ١٠٤٧٠ مجموعة ٣) يرى المرء الإله "شاي" على يسار عامود الميزان في جهة القلب، كتجسيد للحياة التي يمكن قياسها (وزنها)، وفوقه "قالب الميلاد" رمز للفطرة، وعلى يسار كفة الميزان التي بها القلب إلاهتا "الحظ" و"تحديد الميلاد" وفوقهما طائر الروح

وفي هذه النقطة علينا – ونحن نقترب من النهاية – أن نصحح هذا الانطباع، ففكرة محكمة الموتى لها تاريخ، وهو تاريخ الإله القاضي الذي يصبح دائما مستقلا في نطقه بالحكم على مدار آلاف السنين عن حكم المجتمع الأرضي والملكية. وقد توقف الأمر في البداية على حكم محكمة العالم الآخر تمامًا وعلى الدعوى، التي تقام من قبل الناس والموتى أو من قبل الآلهة أيضًا ضد شخص مات حديثا. ثم أصبحت محكمة الموتى مؤسسة دائمة، ولكن حكم الإله يؤكد فقط حكم المجتمع ويقيمه على أسس ثابتة. ومع بواكير العصر الهيليني أصبح حكم محكمة الموتى مستقلا تمامًا عن حكم الناس، ويقاس بمقاييس مختلفة تمامًا. وفي نهاية المطاف تستمر هذه الفكرة الأساسية عبر التاريخ فهي عتيدة تمتد عبر ثلاثة آلاف عام من تاريخ الديانة المصرية وتتغلغل في الديانة المسيحية.

الاختصارات

ADAIK Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Institutes, Abt. Kairo

أطروحات المعهد الألماني للآثار – فرع القاهرة

Adm A. H. Gardiner, The Admonitions of an Egyptian Sage, Leipzig 1909

آلان جاردنر تحذيرات حكيم مصري ليبزج ١٩٠٩

AHAW Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften

أطروحات أكاديمية هايدلبرج للعلوم

ÄAT Ägypten und Altes Testament

مصر وكتاب العهد القديم

AECT R.O. Faulkner, The Ancient Egyptian Coffin Texts, 3 Bde., Warminster 1973-1978

ريموند فوكنر، متون التوابيت المصرية القديمة ثلاثة أجزاء، ورمنستر ١٩٧٣-١٩٧٨

AEPT R.O. Faulkner, The Ancient Egyptian Pyramid Texts, Oxford 1969

ريموند فوكنر، متون الأهرام المصرية القديمة أكسفورد ١٩٦٩

ÄHG Ägyptische Abhandlungen

أطروحات مصرية

ÄHG J. Assmann, Ägyptische Hymnen und Gebete, Zürich

1975; 2. Aufl. Fribourg und Göttingen 1999

يان أسمان، صلوات ودعوات مصرية زيوريخ ١٩٧٥: الطبعة الثانية، فرايبورج وجوتنجن ١٩٩٩

AnnCF Annuaire du Collège de France

حوليات كوليج دي فرانس

APAW Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften

أطروحات الأكاديمية البروسية للعلوم

ASAE Annales du Service des Antiquités

حوليات مصلحة الآثار

AV Archäologische Veröffentlichungen

المنشورات الأثرية

BAe Bibliotheca Aegyptiaca

المكتبة المصرية

BE Bulletin d'Egypte

نشرة مصر

BIFAO Bulletin de l'Institut Fraçnais d'Archéologie Orientale

نشرة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية

BM British Museum

المتحف البريطاني

BMHT British Museum, Hieroglyphic Texts

المتحف البريطاني، نصوص هيروغليفية

BSt Biblische Studien

CG Catalogue Général

الكتالوج العام

CGC Catalogue Général du Musée du Caire

الكتالوج العام للمتحف المصري

CT Coffin Texts: (Sargtexte) A. de Buck (Hg.), The Egyptian Coffin Texts, 7 Bde., Chicago 1938-1961; engl. Übersetzung von R.O. Faulkner, The Ancient Egyptian Coffin Texts, 3 Bde., Warminster 1973-1978.

متون التوابيت، أدرريان دي بك، ٧ أجزاء، شيكاغو ١٩٣٨–١٩٦١ ، الترجمة الإنجليزية لريموند فوكنر، متون التوابيت المصرية القديمة، ٣ أجزاء، ورمنستر ١٩٧٣–١٩٧٨

CT.+Nr. Totenliturgie der Coffintexts, s. J. Assmann/M. Bommas, Altägyptische Totenliturgien Bd. I (im Druck)

الطقوس الدينية بمتون التوابيت، يان أسمان وم. بوماس – الجزء الأول تحت الطبع

DaviesMss. N. de Garis Davies, Notebooks und andere Materialien (unveröff.)

ن. دي جاريس ديفيز، كراسات ومواد أخرى غير منشورة

DRP Dramatischer Ramesseum Papyrus

بردية الرامسيوم الدرامية

ER Egyptian Religion

ديانة المصريين

CM Göttinger Miszellen

منوعات جوتنجن

JARCE Journal of the American Research Center in Egypt

مجلة مركز البحوث الأمريكي في مصر

JEA Journal of Egyptian Archaeology

مجلة الآثار المصرية

JEOL Jaarboek Ex Oriente Lux

الكتاب السنوي للشرقيات القديمة

JES Journal of Egyptian Studies

مجلة الدراسات المصرية

JNES Journal of Near Eastern Studies

مجلة دراسات الشرق الأدني

JWTC Journal of the Warburg and Courtauld Institutes

مجلة معاهد فاربورج وكورتولد

KV+Nr. Königsgrab im Tal der Könige

مقبرة ملكية في وادي الملوك

LL Jan Assmann, Liturgische Lieder an Sonnengott, Berlin 1969

يان أسمان، ترنيمات الطقوس لرب الشمس– برلين ١٩٦٩

MÄS Münchner Ägyptologische Studien

دراسات ميونيخ للمصريات

MDIK,MDAIK Mitteilungen des Deutschen Ärchäologischen Instituts Abt. Kairo

نشرات المعهد الألماني للآثار المصرية – فرع القاهرة

MIFAO Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale

مذكرات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية

MIO Mitteilungen des Instituts für Orientforschung

نشرات معهد البحوث الشرقية

MMA Museum of Fine Arts Boston

متحف الفنون الجميلة في بوسطن

NR.+Nr. Totenliturgie aus dem Neuen Reich, s. J. Assmann/M. Bommas, Altägyptische Totenliturgien Bd. II (im Druck)

ترنيمات الموتى في عصر الدولة الحديثة، يان أسمان وم. بوماس، ترنيمات الموتى المصرية القديمـــة، الجزء الثانـــي تحت الطبع.

OBO Oriens Biblicus et Orientalis

اتجاهات توراتية وشرقية

OLA Orientalia Lovanensia Analecta

منتخبات أدبية شرقية

OLP Orientalia Lovanensia Periodica

دوريات أدبية شرقية

PGM Papyri Graecae Magicae

برديات إغريقية سحرية

PT Pyramidentexte: K. Sethe (Hg.), Die altägyptischen Pyramidentexte, Leipzig 1908-22; engl. Übersetzung von R. 0. Faulkner, The Ancient Egyptian Pyramid Texts, Oxford 1969

متون الأهرام، كورت زيته- الناشر- متون الأهرام المصرية القديمة، ليبزج ١٩٠٨-٢٢ الترجمة الإنجليزية لـــ "ريموند فوكنر" – متون الأهرام المصرية القديمة، أكسفورد ١٩٦٩

RAC Reallexikon für Antike und Christentum

الموسوعة الحقيقية للعصور القديمة والمسيحية

RdE Revue d'Egyptologie

مجلة علم المصريات

RT Recueil de Travaux

مجموعة الأعمال

SAK Studien zur Altägyptischen Kultur

دراسات في الحضارة المصرية القديمة

SAOC Studies in Ancient Oriental civilizations −Chicago.

دراسات في حضارات الشرق القديم، شيكاغو

SAW Sächsische Akademie der Wissenschaften

أكاديمية سكسونيا للعلوم

STG J. Assmann, Sonnenhymnen in thebanischen Gräbern ,

Mainz 1983

يان أسمان، أناشيد الشمس بمقابر طيبة، ماينز ١٩٨٣

SZ.+Nr. Totenliturgie der Spätzeit, J. Assmann/M. Bommas, Altägyptische Toten liturgien Bd. III (im Druck)

طقوس الموتى في العصر المتأخر، يان أسمان وم. بوماسترانيم طقوس الموتى بمصر القديمة، المجلد الثالث – تحت الطبع

TB Totenbuch (dt. Übersetzung E. Hornung, 1979)

كتاب الموتى – الترجمة الألمانية لإيريك هورننج ١٩٧٩

Totb Totenbuch

كتاب الموتى

TT+Nr. Thebanisches Grab

مقبرة في طيبة

UB Unterweltsbücher (dt. Übersetzung E. Hornung, 1984)

كتب العالم السفلي – الترجمة الألمانية لإيريك هورننج

UGAÄ Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens

دراسات في تاريخ وآثار مصر

Wb Wörterbuch der ägyptischen Sprache

قاموس اللغة المصرية

WbZ <Nr.> Wörterbuch-Zettel

WdO Welt des Orients

عالم الشرق

WZKM Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes

مجلة فيينا لشعوب الشرق

ZÄS Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde

مجلة اللغة المصرية وعلم الآثار

ZAW Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft

مجلة العلوم التوراتية

ZDMG Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft

مجلة الجمعية الألمانية الشرقية

ZPE Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

مجلة علم البردي والنقوش

ثبت اقتباسات الصور

1 J. Vandier, Le papyrus Jumilhac (Paris 1962), Tf. VI (Centre National de la Recherche Scientifique).
2 Dendera: S. Cauville, Le temple de Dendara. Les chapelles osiriennes. Dendara X/1-2 (Kairo 1997), Tf. 257 (Institut français d'archéologie orientale du Caire).
3 A. Eggebrecht (Hg.), Suche nach Unsterblichkeit, Ausstellungskatalog (Hildesheim/ Mainz 1990), 31 (Zabern).
4 J. Assmann, Das Grab der Mutirdis. Grabung im Asasif 1963-1970, Bd. IV (Mainz 1977), AV 13, S. 91 (Zabern).
5 Tutanchamun und sein Ka vor Osiris: Special Colour Portfolio: KV 62, its Architecture and Decoration. KMT 4/4, 1993, 44.
6 R. O. Faulkner, The Ancient Egyptian Book of the Dead (London 1985), 34-35 (British Museum Publications).
7 R. O. Faulkner, The Ancient Egyptian Book of the Dead (London 1985), 28-29 (Nacht) (British Museum Publications).
8 J. Assmann, Harfnerlied und Horussöhne, JEA 65, 1979, Tf. X (Egypt Exploration Society).
9 J. Leclant (Hg.), Le monde égyptien. Les Pharaons: L'empire des conquerants (Paris 1979), 137 (Gallimard).
10 N. de G. Davies, Some Representations of Tombs from the Theban Necropolis. JEA 24, 1938, 30 (Egypt Exploration Society).
11 W. Forman/S. Quirke, Hieroglyphs and the Afterlife in ancient Egypt (London 1996), 122-123 (British Museum Press).
12 de Cenival, Le livre pour sortir le jour. Le livre de morts des anciens Égyptiens (Le Bouscat 1992), 70.
13 E. Naville, Das aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie (Berlin 1886), (Totb 89), CXVII (Totb 105) (A. Asher & Co.).
14 S. Hodel-Hoenes, Leben und Tod im Alten Ägypten (Darmstadt 1992), 237 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
15 R. O. Faulkner, The Ancient Egyptian Book of the Dead (London 1985), 55 (Totb 27) (British Museum Publications).
16 N. Tacke, Die Entwicklung der Mumienmaske im Alten Reich. MDAIK 52, Tf. 50 links (Zabern).
17 S. D'Auria/P. Lacovara/C. H. Roehrig (Hg.), Mummies & Magic. The Funerary Arts of Ancient Egypt. Ausst.kat. Boston 1988 (Wilmington 1988), 88 (Museum of Fine Arts Boston).
18 C. Vandersleyen, Das Alte Ägypten, Propyläen-Kunstgeschichte (Berlin 1975), Abb. 130b (Propyläen-Verlag).
19 Die Grabkammer des Bürgermeisters von Theben. Ausst.kat. Köln (Mainz 1986), 25 (Zabern).

20 D. Wildung, Geheimnisvolle Gesichter. Antike Welt 4, 1990, 208 (Zabern).
21 Sudan. Antike Königreiche am Nil, Ausst.kat München (Tübingen 1996), 224 (Wasmuth).
22 F. Kampp, Die thebanische Nekropole. THEBEN XIII (Mainz 1996), 373 (Zabern).
23 J. Assmann, Das Grab des Amenemope (TT 41). THEBEN III (Mainz 1991), Tf. 40 (= Assmann, Tod als Thema, Abb. 8) (Zabern).
24 N. de G. Davies, The Tomb of Two Sculptors at Thebes. RPTMS IV (New York 1925), Tf. XIX (Metropolitan Museum of Art).
25 N. de G. Davies, The Tomb of the Vezier Ramose (London 1941), Tf. XXIV, XXV (Egypt Exploraton Society).
26 S. Cauville, Le temple de Dendara. Les chapelles osiriennes. Dendara X/1–2 (Kairo 1997), Tf. 247 (Kapelle West 3) (Institut français d'archéologie orientale du Caire).
27 O. Keel, Das Recht der Bilder gesehen zu werden. OBO 122 (Fribourg/Göttingen 1992), Abb. 77 (Universitätsverlag Fribourg/Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen).
28 C. Ziegler, Le Louvre. Les antiquités égyptiennes (Paris 1990), 80 (Scala Publications).
29 Sarg Heidelberg 1015 (nach Institutsphoto).
30 B. Bruyère, Rapport sur les fouilles de Deir el-Médineh (1922–1923). FIFAO I (Kairo 1924), Tf. XX (Institut français d'archéologie orientale du Caire).
31 T. G. H. James, Egyptian Painting (London 1985), 57 (Papyrus Ani) (British Museum Publications).
32 E. Hornung, Das Totenbuch der Ägypter (Zürich/München 1979), 384 (Artemis).
33 E. Hornung, Tal der Könige (Zürich/München 1985), 182 (Artemis).
34 E. Pusch, Das Senet-Brettspiel im Alten Ägypten. MÄS 38 (München/Berlin 1979), Tf. 28 (Deutscher Kunstverlag).
35 E. Naville, Das aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie (Berlin 1886), Taf. CCVIII.
36 E. Naville, Das aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie (Berlin 1886), Taf. CLXXIII (A. Asher & Co.).
37 L. Kákosy, The Unique Tomb of Djehutymes at Thebes. Egyptian Archaeology 8, 1996, 36.
38 E. Feucht, Das Grab des Nefersecheru (TT 296). THEBEN II (Mainz 1985), Tf. LXXXI links (Zabern).
39 J. Assmann, Das Grab des Amenemope (TT 41). THEBEN III (Mainz 1991), Tf. 21 (Zabern).
40 E. Doxiadis, The Mysterious Fayum Portraits (London 1995), 21 (Thames & Hudson).
41 N. de G. Davies, The Tomb of Nakht at Thebes. RPTMS I (New York 1917), VIII (Metropolitan Museum of Art).
42 E. Naville, Das aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie (Berlin 1886), Tf. CXLV (A. Asher & Co.).
43 C. Robichon/A. Varille, Le temple du scribe royal Amenhotep fils de Hapou. FIFAO 11 (Kairo 1936), Tf. XX (Institut français d'archéologie orientale du Caire).
44 C. Wilkinson, Egyptian Wall Paintings (New York 1983), 12–13 (Metropolitan Museum of Art).
45 N. de G. Davies, Two Ramesside Tombs at Thebes. RPTMS V (New York 1927), Tf. IX (Metropolitan Museum of Art).
46 N. de G. Davies, The Tomb of Nakht at Thebes. RPTMS I (New York 1917), Tf. XV (Metropolitan Museum of Art).
47 A. Eggebrecht (Hg.), Suche nach Unsterblichkeit, Ausst.kat. (Hildesheim/Mainz 1990), 23 (Zabern).
48 A. H. Gardiner, The House of Life and the Master of the King's Largess. JEA 24, 1938, Tf. V (Egypt Exploration Society).

49 W. Forman/S. Quirke, Hieroglyphs and the Afterlife in ancient Egypt (London 1996), 77 (British Museum Press).

50 N. de G. Davies, The Tomb of Nakht at Thebes. RPTMS I (New York 1917), Tf. XXII (Metropolitan Museum of Art).

51 E. Hornung, Tal der Könige (Zürich/München 1985), 202 (Haremhab) (Artemis).

52 J. Assmann, Das Grab des Amenemope (TT 41). THEBEN III (Mainz 1991), Tf. 40 (Zabern).

53 J. J. Tylor/F. Ll. Griffith, The Tomb of Paheri. EEF 11 (London 1894), Tf. V (Egypt Exploration Society).

54 N. de G. Davies, Two Ramesside Tombs at Thebes. RPTMS V (New York 1927), Tf. IX (TT 51) (Metropolitan Museum of Art).

55 J. Berlandini, Cortège funéraire de la fin XVIIIe dynastie, Staatliche Museen Munich, ÄS 7127. BSFE 134, 31.

56–59 Umzeichnung des Instituts für Ägyptologie der Universität Heidelberg.

60 R. O. Faulkner, The Ancient Egyptian Book of the Dead (London 1985), 54 (British Museum Publications).

61 R. Schulz/M. Seidel (Hg.), Ägypten. Die Welt der Pharaonen (Köln 1997), 251 (Könemann).

62 M. Werbrouck, Les pleureuses dans l'Égypte ancienne (Brüssel 1938), Tf. XLV (Papyrus Maatkare) (Fondation égyptologique Reine Élisabeth).

63 E. Feucht, Vom Nil zum Neckar (Berlin/Heidelberg 1986), 107 (Springer).

64 E. Hornung, Tal der Könige (Zürich/München 1985), 181 (Artemis).

65 N. Reeves, The Complete Valley of the Kings (London 1997), 97 (Thames & Hudson).

66 R. O. Faulkner, The Ancient Egyptian Book of the Dead (London 1985), 14 (British Museum Publ.).

الحواشي

الفصل العاشر

-1 J. L. Austin, *How to do Things with Words*

-2 J. R. Searle, *Speech Acts.*

-3 . Sethe. *Pyramid Texts.* (ناشر) الترجمة الإنجليزية لـــ نصوص الأهرام، R.O. Faulkner، *Pyramid Texts.*

-4 *A. de Buck*،(ناشر) ، الترجمة الإنجليزية لـــنصوص الموتى، Faulkner ,R. 0.

-5 الترجمة الألمانية لكتاب الموتى Totenbuch لـــ E. Hornung ، ، مع معلومات عن طبعات وترجمات أخرى.

-6 هنا على سبيل المثال G. Zuntz ، Persephone ، ٢٧٥ – ٢٩٣؛ C. Riedweg ،« استهلال – موت – العالم السفلي »، W. Burkert »العبادات السرية القديمة ,« ٧٩ وما بعدها، ولا سيما ٩٥-٩٧ ، R. Merkelbach ، "ممرات الموتى "

-7 كما هى في تعداد Faulkners لـــنصوص الأهرام.

-8 قارن هنا مقدمة "كتب العالم الآخر Jenseitsbücher " لـــ E. Hornung،

-9 J. Osing, «Disposition».

-10 قارن الفصل التاسع

-11 لهذا النص انظر ص ٤٣٤.

-12 انظر ص ٤٣٦.

-13 ÄHG Nr. 203B, Verse 6,10-23

-14 انظر لهذا " أدب الموتى Totenliteratur" لـــ K. Sethe، §§ ١١،٢١، ٣٨.

-15 الأبيات 12 وما بعدها ,ÄHG Nr. 27

16- القاموس II ،اقتبست بعض اثباتات العصر المتأخر 471.4 , التي تحدث زائري القبر بـــ *h3*.

17- القاموس II ، ٤٧١٠٣ ، توثيقات تدل على أوزوريس وعلى إله الشمس الليلي وتنتمي بالطبع لكلام التجلي.

18- أساسيات الحياة اللغوية Grundfragen des Sprachleben لـــ P. Wegener.

19- A. H. Gardiner, *Speech and Language*, 7.

20- B. Dominicus, *Gesten*, 61-65, 85.

21- قارن المؤلف " أغان طقسية Liturgische Lieder "

22- نصوص الأهرام Pyramidentexte " لـــ G. Möller ٢٣-

23- قارن " مستويات اللغة Sprachstufen " لـــ F. Junge ص ١٧-٣٤.

24- قارن هنا الملاحظة الصائبة لـــ H. te Velde في «Baboons», ، ص ١٣٤ وما بعدها.

25- descensio و translatio كمبدأين أساسيين للعبادة المصرية بمعنى التصوير الأرضي لحوادث سماوية، قارن Corpus Hermeticum ، Asclepius ٢٣ وما بعدها وتابع لهذا أيضاً"علم اللاهوت والورع Theologie und Frömmigkeit" ٥٠ – ٦٧.

26- Jamblichus ، De mysteriis. وقد نشأ عنوان العمل من فترة التنوير، حيث انتقى Jamblich نصه فنياً كخطاب يرد به على رسالة لكاهن مصري اسمه اباممنون، وبه تساؤلات نقدية للديانة المصرية صاغها الفيلسوف بورفيروس إلى كاهن اسمه أنيبو.

27- De Mysteriis I 12, nach T. Hopfner, تعاليم سرية "*Geheimlehren*" 26.

28- De Mysteriis IV 3, nach Hopfner, تعاليم سرية "*Geheimlehren*" 121 f.

29- De Mysteriis VI 6, nach Hopfner, "تعاليم سرية *Geheimlehren*" 159 f.

30- حجر سيتي الأول التذكاري لرمسيس الأول قارن صفحة ٦٩.

-31 تناسب الطقوس تتابع متن D عند H. Altenmüller والتي تطابق أسس مقارنة التوابيت B9C ، B10C1 و B10C2 (كلها الأمير إقليم البرشة امنمحات) Sq4C, Sq5Sq و Sq13C ومصطبة سيزوستريس عنخ، قارن H. Altenmüllers ، شعائر الدفن Begräbnisritual ، ٥٠ – ٤٩، ٣٤

-32 قارن كتاب الموتى: نظرة شاملة على تاريخ طبعات و ترجمات .E Hornung ، كتب العالم الآخر Jenseitsbücher صفحات ٢٢ – ٣٣.

-33 – للعصر الصاوي كوقت لتقنين لكتاب الموتى، قارن U. Verhoeven ، علم النقوش القديمة Paläographie.

-34 – قارن أيضا " ساحر الصورة Bildzauber " وأيضا " كتاب الموتى"

-35 " مباني خدمات Dienstgebäuede " لــ .L. Borchardt .

-36 طبقا لنقوش. زته Sethe <1575> WbZو<1576> و <1576> وأيضا نقوش Mss Davies، 11.7

-37 بردية وستكار ٧، ١٧–١٩.

-38 بردية وستكار ٢٣،٧–٢٦

-39 قارن H. Grapow ، كيف حدث المصريون أنفسهم Wie die Ägypter sich anredeten، صفحة ١٠٥ – ١٠٧.

-40 جدال مكتوب Pap. Anastasi I قارن H. W. Fischer-Elfert, Streitschrift

-41 R.A. Caminos, *Tale of Woe.*

-4٢ So Caminos: «you having indeed arrested it».

-43 Caminos: «Although your ears have escaped obstruction and your body (and bones are now perfect in) all that pertains to them, you will not live on indefinitely».

–٤٤– طبقا لجاردنر كُتِبت علامة الشفه خطأ وشطبت.

-٤٥ *ntj nb = s*. تظهر المجموعة زائدة ويجب شطبها ،

-٤٦ هي "بالداخل" *m ẖnw*.

-47 مع " مخصص آلهة"

-48 .*Šbn<=k bꜣ.w>jqr.w* Gardiner, عن pAn. 1,3.5.

-49 *šms,* Geschr. *šmj,* em. Gardiner.

-50 هكذا عن Gardiner .O ,28

-51 أو: أكثر من تحرك (على العربة) و الاثنان ليس لهما معنى. ويقترح جاردنر تغير *nṯrj* إلى *mtr* وهذا يلائم اللجام أفضل، ولكنه لا يلائم bꜣ: "فلتكن الروح أدق من التحرك على الميزان".

-52 H. A. Gardiner, *Late Egyptian Miscellanies*, 38f. Nr. 6; R. A. Caminos, *Miscellanies*, 143 وما بعدها ص .

-53 J. Osing, *Nefersecheru*, Tf. 43, 75-78.

-54 قارن رقم 4.I.6. نداءات أخرى لمتون الموتى إلى الأحياء.

-55 لرغبة الموتى في التحول إلى مالك الحزين، قارن متون التوابيت ٦٢٤ و ٧٠٣ وأيضاً ٨٤ TB.

-56 "المقصود أرواح الموتى قبل ذلك" والتي سينضم إلى جماعتهم الميت

"صيغة غير عادية لمتون الموتى" تظهر في هذا السياق بوضوح:

-57 H. Grapow ، "أمنيات العالم الأخر المصرية"

-58 I : شاهد نفرحوتب القاهرة، CG 34057 من القرنة.عصر: تحتمس الثالث، أمنحتب الثاني، P. Lacau ، Stèles du Nouvel Empire ، ١٠١ – ١٠٣، ٣٤. Tf٥٨

الفصل الحادي عشر

-1 شاهد *Jnj-jtj=f* ابن *Mjjt* ، BM [1164] ، J.J. Clere/J. Vandier ، Textes de Periode Intermediaire ، §33 ، Hieroglyphic Texts I ، la Premiere ، London 1911 ، H.O. Lange ، 55; Tf. IV ، aus Memphis - ، W. Schenkel ، Inschrift Hermonthis Herakleopolis – Theben ، ٢٣٥ رقم ٣٧٩.

-2 G. Lapp, صيغ القرابين Opferformel ، §329 إثبات 2.

-3 سنوحي B 191 f., R. Koch, 61.

-4 B10C^c, B17C به pn, B12C به *pw.*

-5 تقرأ *BıoC^c* . *sms.w* . *BioC^b om* ، *ḥw<jw>* كما يبدو خطأ ("الرجل ذو العصا" = *sms.w* أو *wr* لـــ "الرجل الضارب بالعصا" = *ḥwj*) ويبدو أنه خطأ في القراءة ("الرجل ذو العصا" = *sms.w* أو *wr* لـــ "الرجل الضارب بالعصا" = *ḥwj*)

-6 B17C om, nb nṯr.w

-7 CT I,216b-217b.

-8 وكهذا في *BıoC^c* ،B13C و B16C، *BıoC^b* به *jn jnp.w* "عبر أنوبيس" B12C بها فقط *Jnp.w* "أنوبيس جاء بسلام"

-9 " ها " هنا لا معنى لها، وغير موجودة في Bı0C^c

-10 و هكذا فإن *BıoC^c*, *BıoC^b* B12C به *(nhz.w n^{c}w.w)* أي الذين يحرسون الثعابين"

-11 H. Junker, نوبة الحراسة Stundenwache

-12 بردية BM 10081 (غير منشورة)؛ قارن وتابع / M. Bommas ، Altägyptische Totenliturgien طقوس مصرية قديمة (في الأعداد) طقس SZ .3 .

-13 CG 29301, الناشر. G. Maspero, *Sarcophages* I, 34-36.

-14 S. E. V. Bergmann, *Panehemisis*, 5-7.

-15 قارن *Edfou* I, 189; S. Cauville, *Théologie d'Osiris*, 23.

-16 CT IV 69c-70b; E. Hornung, كتاب الموتى Totenbuch ، 157

-17 لم تذكر القائمة المذكورة سوى ستة من "أرواح أخ السبعة"، فقد سقط رقم ٤ ، "ذو الوجه المنتبه في ساعة عمله". *ᶜq ḥr jmj wnw.t = f*

-18 CT I, 242f.

-19 تجر الآلهة المركب. وكلمة *mty* "الحبل" ليست موثقة. وإذا كان *mty* "مزلاج" (Wb II, 167,14) هو المقصود؟ فإن العبارة تدل على مزلاج ساحة التحنيط المفتوحة.

-20 لألقاب هذا الكاهن انظر ص ٣٩٨.

-21 قارن هنا م. كمال، «Stela» ، ٢٧٨ – ٢٨٠؛ J.G. Griffiths، " عيد حاكر Hakerfest " M.-Chr. Lavier، «Mystères».

-22 انظر ص ٣١١

-23 CT IV 336 قارن E.A.W. Budge, *Book of the Dead* 1,100 (Ani) e [338] und 338 g - 23 [339]

-24 J. C. Goyon, *Le Papyrus d'lmouthès*.

-25 col.1,1-5, Goyon, *Imouthès*, 27 Tf. 1.

-26 col. 1,6-7, Goyon, *Imouthès*, 27 Tf. 1.

-27 col. 4,8-13, Goyon, *Imouthès*, 30 Tf. 3.

-28 col. 4,14-7,15, Goyon, *Imouthès*, 30—34 Tf. 3-6.

-29 col. 6,1-16, Goyon, *Imouthès*, 32 Tf. 5.

-30 col. 7,15, Goyon, *Imouthès*, 34 Tf. 6.

-31 col. 15,11-15, Goyon, *Imouthès*, 44 f. Tf. 14.

-32 32– *ᶜft.t* كلمة موثقة كثيرا في نصوص التوابيت بمعنى "الآخـــرة". و في *CT [302]* IV 54d, 59a = توجد *ᶜft.t* كتنوع لـــ *ᶜfd.t* ، والمعروفة من p. Westcar كلمة للـــ "الآخرة": *rḫ bꜣ=k wꜣ.wt ᶜfd.t r sbḫ.t n.t Ḥbs-bꜣg* "فلتعرف روحك طرق *ᶜfd.t* ، التي تقود إلى بوابات *Ḥbs-bꜣg* ". ويكون الحديث عن "طرق *ᶜft.t* " في I208c = [٤٧] CT، وفي CT III 329b = [243] يدور الأمر حول تجهيز *ᶜft.t* لـــ *ḫr.t-ntr*

-33 Pap. New York MMA 35.9.21, col. 16,16-17,4, Goyon, *Imouthès*, 46 Tf. 15f.

-34 – B10C. H. Willems ، Chests of Life ، ٧٤ وما بعدها، «Group C» ، يؤرخه بعصر سنوسرت الأول / و أمنمحات الثاني.

-35 L.H. Lesko, *Index*, 33 f.

-36 و هكذا في .R. 0. Faulkner, *AECT* I, 58

-37 القاموس III ، ٢٨٣، للاثباتات ضف أيضا وثيقة .IV 1237,8 .

-38 ٣٨- قارن هنا ص ٢٢٠-٢٥ .

-39 " ممرات الموتى "Totenpässe خاصة ٢-٥ R. Merkelbach

-40 CT 467 V, 364- TB 110, E.A.W. Budge, *Book of the Dead* II, 96, 21-22 (Nebseni); E. Hornung, كتاب الموتى *Totenbuch* 213.

-41 TB 110, Fassung B, Budge, *Book of the Dead*, 102, 28 (luja), Hornung, *Totenbuch* *كتاب الموتى* , 214

-4٢ قارن *ṯbw.tj* بما يشابهه حتى ولو لم يكن هناك علاقة واضحةBauer ، B 231 (قديم ٢٠٠):

عبور النهر على ظهر الصندل

هل هو العبور الجيد؟ لا

وأنا أتبع في هذه الترجمة لــ F. Vogelsang "شكوى الفلاح Klagen des Bauern"؛ Lichtheim.M ، Ancient Egyptian Literature 1، ١٧٧، ولــ nn (لا) قارن Vernus.P ، «Études» ١٥٣..

-43 R. T. Rundle dark, «Phoenix».

-٤٤- قارن هنا المؤلف " رع وأمون Re und Amun "، ٧١-٨٢.

-٤٥ على الرغم من أن *šdj* تعني بوضوح ,يحفر"، إلا أنني أحب أن أفهمها في البيت ٢٧ من نصنا على أنها تعني "يرتل". المرء يحفر عزق الأرض" لا تعطي تبعاً لفهمي أي معنى، ولو كان المقصود هو هذا، فسوف يقول المــرء *ḫbs n=k tꜣ* "عُــزقــت لك الأرض" .PT [510] =Pyr. PT) .§ PT [441] =Pyr § 863a; PT [458]=Pyr. مشابهة، PT [720]= Pyr.

§1138a; PT [509]= ،§ 817a; PT [719]=Pyr.§2234d,،§2238c
§112oc; PT [539]=Pyr. § 1323c;. §1326a; PT [560]= Pyr.
§1394a; PT [582]=Pyr. §1561c: Pyr.

ḫbs n=k tȝ........عُزقت الأرض لك

sqr n=k wdn.t ضُحي لك بقربان "ذُبح"

ومن ثم افترض، أن *šdj* "تقرأ، يرتل" هي المقصودة، وأنها مرتبطة اصطلاحياً مع عرض التجلي (أقصد الشعيرة *šdj sȝḫ.w ᶜšȝ.w* ,تلاوة تجليات كثيرة" في عبادة الموتى) قارن نصوص الموتى ١١٠ "يرتل المرء لك متون التجليات" ٥٢ (N. de Garis Davies, Tehuti, Tf. 37, 40).

٤٦- H. Grapow, «Vogeljagd صيد الطيور », قارن إيضا E. Feucht, «Fishing and - 46 Fowling».

-47 T. Veblen, *Leisure Class.*

-48 المؤلف " أيقونة الجمال Ikonographie und Schönheit"

-49 قارن M.V. Fox ، «Entertainment Song»; ،نفس المصدر *The Song of Songs* ٢٤٤-٢٤٧

-50 M. V. Fox, «Entertainment Song».

-51 المؤلف" الحجر والزمن Stein und Zeit " ميونيخ ١٩٩١، الفصل الثامن ٢٠٠-٢٣٧.

-52 -" تعاليم بتاح حتب لـــ G. Burkard ٢٠٣ *m jr ḥȝv ḥr mdd.wt (Pr)* ، تنوع (L2) *m jr ḥjw ḥr mdw=k* ، .تترجم "الذي، طُلب". والأمر يدور حول *mdw.w* "كلمات، حديث" والتي تعني كشبيهتها العبرية dbarim أيضاً "أمر، شيء" ومن ثم فهي تعني "أعمال". و"الذي، طلب" يقلل تصور الارتباط الأفقي، الذي لا يلائم نص أرستقراطي ظاهر.

-53 أخذت بترجمة G. Burkards ، التي تناسب المعنى، مع أنها لا تتناغم مع *m ngb zp ẖrt-hrww*.

-54 بتاح حتب ١٨٦ – ١٩٣، ١٠ – ٩،٧ pPrisse ، وترجمة "عندما يكون المرء ثقيل الحركة "تعتمد أساساً على تصحيح *wsf=f* إلى *sfȝ =f* ومفهوم "ثقل الحركة" لا يناسب سياق التحذير من الانشغال الزائد عن الحد. وأنا أفضل اللاحقة *f* عن *jb* "قلب" ومتأكدأن *sfȝ* "يكره" لها معنى متعد "مليء بالحقد".

-55 ٥٥- تابع رع وآمون Re und Amun "الفصل الثاني، قارن أيضاً نفس

المصدر، "إنجاب الابن Die Zeugung des Sohnes".

56- ربما كانت مناظر الصيد على الصندوق لتوت عنخ آمون تفهم على أنها تعني مثل هذه الامكانات غير الطبيعية. قـارن M. Eaton-Krauss / E. Graefe، Golden shrine. هناك يقوم الملك الشاب بصيد الطيور وهو جالس، وهو ما يناقض عالم الحقيقة، كما صورت نصوص التوابيت هذا الحدث. على أية حال يلازم أيضـاً النص الأدبي، الذي حرره R. A. Caminos، Literary Fragments ، تحت عنـوان The Pleasures of Fishing and Fowling ، يصف متعة الصيد على أنه شيء فوق طبيعي وسحري. "نريد صيد الطيور بالآلاف" هذا ما جاء في القسم أ، صفحة ٢ السطر السادس (إصدار I، صفحة ٨) وفي القسم ب صفحة ٢ السطران ٧ و ٨ نقرأ: أقتل بكل رمية، ورمحي لا يعرف التوقف (طبعة ٢، صفحة ١٠). وهنا يبدو أيضاً البطل وهو يوجه رمحه جالساً إلى السمك، قارن صفحة ٣٠٣ مع الملاحظة ٥٥

57- سير ذاتية Biographien لـ K. Jansen-Winkeln ، 196 ، تشابه بلاغياً وصف رحلة التنزه في "بحيرة

ماعت"، والتي وصفت في شكوى الفلاح:

عندما تنزل إلى بحيرة ماعت

فلتسافر عليها في ريح مواتية

...حينئذ تأتي إليك الأسماك الخجلة

وتقابل الطيور المسمنة

وشكوى الفـلاح، R.B. Parkinson (ناشر) Eloquent Peasant ، ٨٦ – ٨٥ B1 ، ٩١ – ٩٣ = ٣. ١٤. R ، ٣– ١٥.٢.

58- وهكذا أيضا في pMM 10819, II-III,9

59- قارن أمنية "أخذ القلادة القيشانية في عيد سخمت وثوب من قماش أحمر" TT 49 Decke ، Bandzeile ، N. de Garis Davies (ناشر)، Neferhotep، Tf. 58 f "فلأحمل قلادة من القيشاني وثوباً من القماش الأحمر في عيد سخمت"، (TT 106(I) نص مشابه في TT ٢٢٢ و ٢٢٣) والحديث عن "قلادة *Ṯḥnw* على صدرك" في TT ١٥٨ ، K.C. Seele، Tjanefer ، Tf. 4 ، في علاقة مع عيد سوكر وقلادة البصل.

60- على سبيل المثال PT ; *Pyr.* §390a; §472a-b; §479a; §542b; §971a

478; §1253a; §1431c; §1474b; §1763a; §2079b;§2082b.

-61 قارن H. Altenmüller ، «Messersee» ، R. Krauss ، مفاهيم فلكية Astronomische Konzepte ، ٦٦– ١٤. وقد طابق Krauss الـــ »القناة المتعرجة "« بـــ » القطاع البيضاوي

-62 تابع أغان طقسية Liturgische Lieder ، ١٣٤ و ١٤٧ وما بعدهما Ders., STG, Nr. 47a; = Nr. ١٦٣، ٤٠؛ Nr.230 ، ١٥؛ ٨، ٢٤٤، ٢٦٧، ٦ « حبال من خام Taue von Erz» تظهر في Pyr. §138 =[٢١٤] PT

الفصل الثاني عشر

-1 قارن هنا P. Jürgens, «Textkritik نقد النص».

-2 H. Willems, «Anubis as a Judge».

-3 نصوص الأهرام بردية ٤٥٨ ، (نص مرمم) ، ٧٢٠ بردية ، نصوص الأهرام §2238c ، ،(Faulkner). *§*863a* ،

-4 نصوص الأهرام PT 441 ، بردية §817a (بداية المتن) ومواضع أخرى: "فلتعزق الأرض ويقدم قربان أمامي" نصوص الأهرام ٥٠٩ بردية§1120c مشابه "فلتعزق الأرض لي، ويُقدم لي قربان"(نصوص الأهرام ٥١٠ بردية أ ١١٣٨): "فلتعزق الأرض بالفأس ويقدم قربان، و *tȝ tbj* " (نصوص الأهرام ٥٦٠ بردية ب – أ ١٣٩٤ § ، "فلتعزق الأرض لـــ ن، ويُقدم له قربـــان" (نصـــوص الأهـــرام ٥٨٢ برديـــةc ١٥٦١ § ؛ "فلتعزق الأرض لك، ويُقدم لك قربان، ولتمد يدك، ولتمسك بلمعان الضوء، الذي أعطاه لك شعب السماء" (نصوص الأهرام ٧١٩ بردية e-f ٢٢٣٤ § (Faulkner).

-5 pMMA 35.21.9 col. 18,14-19.7, J.C. Goyon, *Imouthès*, 52 und Tf. 17-18; pLouvre 3079, 110, 12-19 ed. Goyon, «Le cérémonial», 96f.; pBM 10208,13-20 الناشر. F.M.H. Haikal, *Funerary Papyri of Nesmin* I, 50-53.

-6 *De error, prophan. relig.*, 2, 3 nach T Hopfner, *Fontes historiae religionis Aegyptiacae* IV, Bonn 1924, 519.

-7 قارنplnsinger 17.22.. H.J. Thissen, «P. Insinger», bes. 300.

-8 انظر لهذا ، دراسات كتاب الموتى Hermann Kees Totenbuchstudien ،جوتنجن ، UGAÄ XVII ، ١٩٥٤، ٣١– ٣٩. يحدد Kees هذه السنوات العشر كوقت راحة أخلاقية في نهاية الحياة ويترجم „في مجال" كحرف جر بـــ "خارج"، وهذا غير ممكن لغوياً. وأكثر من ذلك فسوف يعني هذا أن المصريين كانوا يتمنون أن يعيشوا ١٠٠ عام في عبء وعدم نقاء وكذب وخطايا، حتى يتحرروا في السنوات العشر الأخيرة من كل هذا، وهذا لا يمكن التفكير فيه.

-9 قارن فرضية بردية إنسنجر Insinger. الفصل الثامن عشر «P. 300

-10 قارن N. Lohfink «الإيمان «Der Glaube صفحة ١٤٤ ملاحظة I والتشابهات قاطعة فبدء العشرين يتطابق في مسار الحياة اليهودية والمصرية.

ولكن بدلاً من الطفولة والتعليم وضعت اليهودية برنامج تعليم متدرجاً يقود الناشئ إلى التقاليد المتعارف عليها أكثر من توجيهه إلى حرفة معينة.

-11 ÄHG 149,6-8.

-12 ÄHG 176,20-24.

-13 المؤلف النقوش Inschrift » 54f. .

-14 E 56-57 الناشر J. F. Quack, Merikare .مري كا رع.36 f

-15 يوجد فصل للمتن في .Hss ، ولا يستكمل في ١٤ : ١٠٥ MC (يتبع: متن I) S10C ، B4C (يتبع متن ١٢).

-16 *r wḏ mdw*=f خلط لا يمكن حدوثه مع *wḏ*^{c} *mdw* "يضبط"، لأن كل التنوعات متفقة أن *f* تدل فقط على الثور، وإذا أراد المرء أن يقبل تحول الاسم فيما فوق حدود المتن، "فالثور" يكون تسمية للميت، ويذهب النداء إلى ابنه.

-17 *sšm* ^{c}*nḫ* "يعيش حياة"، قارن لهذا E.Otto ، "الإله والبشر Gott und Mensch" ٥٥ و ١٥٢ – ١٥٣.

-18 قارن H. Kees, Totenbuch .كتاب الموتى.180f

-19 شاهدQemnen-Sobeknacht ، الناشر K. Piehl ،Inscritions تسجيل II صفحة ٨٢، يشابهه شاهد Tjeti ، M. Lichtheim ، سير ذاتية Autobiographies ، صفحة ٤٨، و Henenu نفس المرجع ٦٠.

-20 Aspekte des نفس المــرجع، « ، «Messersee» ، H. Altenmüller Sonnenlaufs «نواحي مسار الشمس»، ١٠ ، H.Willems ،Chests of Life بوضوح في مؤلفه – R. Krauss ، صفحة ١٥١ وما بعدها، ولقد أظهر – صفحة ١٤–٦٦، أن "القناة «Astronomische Konzepte مفاهيم فلكية المتعرجة" تسير في اتجاه شرق – غرب السماء وأنه يساوي مسار الشمس وقطع الكسوف.

-21 قارن بداية نصوص التوابيت متن ٥٠:

الإله يظهر في صندوقه

وعندما يسمع، كيف ضُرب له الجرس

وعلى نقوش غطاء تابوت مرنبتاح تقول نيت للملك:

سأحضر لك المبخرين

ومعهما شخاشيخ ومينت

يربطان لك العصابة على رأسك

ويضربان الجرسين النحاسيين

-22 Urk IV 115-117; vgl. G. Fecht, «Form», 22f.

-23 »الإله .«لديهم B1P, B6C; T9C, T1L, BH5C

-24 E.A.W. Budge, *Book of the Dead* I, 15f. «the speech of the gods». Dondelinger, *Der Papyrus des Ani* *بردية أني* , Tf. 3.

-25 قارن هنا المؤلف " نص كانوبي من فييناEin Wiener Kanopentext".

-26 طريقة فريدة حتى في الشكل، الذي يقدم به هيكاته من الأبديري لديودور لشكل إتمام محكمة الموتى.

الفصل الثالث عشر

-1 في مقاله "مراسم الدفن " يعدد H. Altenmüller ما لا يقل عن ١٢٠ عرضاً من الأسرة الأولى وحتى بداية العصر البطلمي. وأهم المراجع لمراسم الدفن هو " عروض الدفن Bestattungsdarstellungen " لـ H. Altenmüller، "طقوس الجنازة Begräbnisritual " (مع افتراض بعيد حول موكب المراسم لنصوص الأهرام) والانتقال Übergang لـ P. Barthelmess.

-2 تابع "قبر أمنموبي Das Grab des Amenemope"، ولا سيما العرض الغني لشعائر الدفن والذي لم يظهر في قائمة Altenmüller.

-3 نفس المصدر ., II, Tf. 40; I, I, 92-100.

-4 بهذا التفسير لـ Tekenu انضم إلى E. Homung: "روح الفراعنة Geist der Pharaonen" ، صفحة ١٨٤ وما بعدها = Eranos ٥٢ ، ١٩٨٣ ، ٤٦١ وما بعدها. وأيضاً Barthelmess، " الانتقال Übergang "، ٥٦ وما بعدها، و Taylor،Death and fterlife.

-5 قارن " عروض الدفن Bestattungsdarstellungen " لـ Settgast

-6 K. Piehl, *Inscriptions* I, 44 =J. Berlandini, «Paraherounemyef», 46 f.

-7 Piehl I, 73 = CGC 22054 Kamal, Stèles, S. 53.15 Tf. 17.

-8 يشير Barthelmess إلى منظر فتح الطرق باللبن بناء على الوثيقة IV ١٠٨٤

-9 هذا البيت اقتباس أدبي *(Enseignement Loyaliste* ed. Posener, §7.1).

-10 N. de Garis Davies, *Tehutj:* 288, Tf. 37 و 40.; A. Hermann, *Stelen,* 31*-32*, 38*- 39*; P. Barthelmess, Übergang الانتقال , 172 f.

-11 NR.8.3.3 غير منشورة، طبقاً لنسخة خاصة. خط رابط في البلاط، هذه القائمة تطابق بصورة كبيرة "فهرس الأفراد لشعيرة فتح الفم" في قبر بتامينوفس TT 33 Petamenophis ، قارن لهذا E. Otto ، شعيرة فتح الفم Mundöffnungsritual ، ١٥.

12- عن Barthelmess، الانتقال Übergang ، ١٩

13- عن نفس المصدر، ٢٠ وما بعدها.

14- عن " عروض الدفن Bestattungsdarstellungen " لــ Settgast، ١٠١ وما بعدها

15- في هذا الوقت المبكر (تقريباً عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد) لم يعد المرء السنوات، ولكن ميزها من خلال حوادث هامة، وتحفر هذه الحوادث على ألواح من الخشب والعظم والعاج ثم تستخدم هذه للتأريخ وتثبيت على الأشياء. ومن ضمن مثل هذه الأحداث المؤرخة الرحلة إلى بوتو Buto و صاالجحر، كما ظهرت بعد ذلك في شعائر الدفن، وغالباً ما تدل في العصر المبكر على موت ملك.

16- الملك Aha : W.M.F. Petrie, *Royal Tombs* II, Tf. 10.2; Garstang, «Tablet of Mena», 61 ff. Abb.1-2.

17- " إحتفال الموتى في الحديقة Totenfeier im Garten " لــ B. Gessler-Löhr

18- قبور طيبة ٤١ ، نص ٥٠، قبر أمنموبي ٥٥–٥٨ ، نص، ١٩٤،١٣٤ وما بعدها.

19- R.F. Herbin, *Parcourir I' éternité*, 99. قارن. TB 18.

20- R. Hari, نفر حتب 41 f., Tf. XXVII-XXX.

21- تشابه: TT 100 ، N. de Garis Davies ، رخ مى رع Rekh-mi-re ، Tf ٩٤ (السجل الأوسط، على اليسار ككتابة ملحقة لرحلة أبيدوس)

22- A.M. Blackman, « عنخ إف خونسو, Tf. XXVI, » سطور 3-٤ .

23- H. Kees, عقيدة الموتى Totenglaube , 251.

24- نفس المصدر.

25- قارن ص ١٦٨، وأيضا J. Zandee، *Death as an Enemy* ، *٢٠٧ .*

26- " عروض الدفن Bestattungsdarstellungen "، لــ Settgast، ٢٦،

27- قبور طيبه ٢٢٤ " عروض الدفن Bestattungsdarstellungen "، Settgast ٣٨.

28- على سبيل المثال " نقوش الحزن" – برلين

29- « سمات الحزن Trauergestus » A. Radwan،

30- FAZ vom 25. Februar 2000.

31- غالباً، كما في TT 44 ، يسند أنوبيس المومياء الواقفة أو "كاهن في شكل أنوبيس" (Barthelmess) (إثبات: Barthelmess، 100 انتقال، ملاحظة ٥٦٥).

32- E. Otto "شعيرة فتح الفم ، Mundöffnungsritual."

33- للتكملة نعرض على وجه الخصوص الصياغة المحفوظة للشعيرة في القبر المجاور لـــ TT 32 Djehutimes، وأشكر السيد Zaltán Fabian لإعطائي صورة للرسم المذكور.

34- H.W. Fischer-Elfert, *Vision,* bes. 13-16.

35- نفس المصدر.

36- لهذا انظر " الأصابع Fingers " لــ A. M. Roth ٧٠ ، الصور ٩ و ١٠٠١٠.

37- Roth ("Fingers الأصابع ")، ذكر أن فتح الفم بالأصبع البنصر له علاقة بتنظيف فم المولود بالبنصر. وفي هذا المنظر لفتح الفم يعامل التمثال كمولود جديد. وبالفعل فإن التماثيل المصرية "تولد" و "تحيي". أما في شعيرة فتح الفم في بلاد ما بين النهرين فتظهر الإشارة إلى أحداث الولادة وعاداتها بصورة أكبر، انظر A. Berlejung، لاهوت الصور Die Theologie der Bilder ، صفحة ١٣٥ وما بعدها وصفحة ١٦٧ وما بعدها. وفي ربط مع هذا السياق ينتمي منظر ٣٧ الآلة *psš-kaf* ، والذي استخدم طبقا لـــ A. M. Roth لقطع الحبل الصري.

38- بردية لندن، المتحف البريطاني، col. 18، (غير منشورة)

39- قبور طيبه ١٧٨ و ٢٥٩ عن Barthelmess، الانتقال Übergang ، ١٠٠ وما بعدها

40- قبور طيبه ٢٥٥ عن Barthelmess، الانتقال Übergang ١٠٢.

41- قبور طيبه ٤٠٩ عن Barthelmess، الانتقال Übergang ١٠٥.٤٢

٤2- بردية كتاب الموتى لــ Hunefer .(BM 9901)

-43 الشواهد Stelen ، لـــ A. Hermann، ص ٩٩، " نايت تتحدث كأم Neith "spricht als Mutter ص ١٢٦ وما بعدها

-٤٤- أغنية عازف القيثارة الثالثة، نشرها R. Hari ، Neferhotep ، Tf. XXVI ، السطر ١٥، ويفهم الموضع عادة بصورة مختلفة، قارن R. Hari : «On dresse vos (!) momies devant Re, tandis que vos (!) gens sont dans l'affliction. (On ne fait pas) quand vient la Moissoneuse. (وتعود التكملة Rnn.t إلى اقتراح من Masperos) ä son heure et que le Destin compte compte (sie) ses jours»

-٤٥ NR.8.I.8. قارن (1) TT 106 مشابه لـ TT 224 (1);

-٤٦ في السابق (١٢) TT 178 ، E. Hofmann ، Neferrenpet ، 62 Text 116 وتمثال Turin o (الأسرة رقم ٢٠) مقتبسة من A. Hermann ، شاهد Stelen رقم 99 n.447:

"نصبت مومياءك أمام رع في *wsḫ.t* قبرك"

ومشابه لذلك عند A. Piankoff ، Mythological Papyri ، رقم ١٠:

نصبت مومیائي أمام رع في *wsḫ.t* ممر قبري

-47 Leiden, Sarg des Djedmonthefanch, Boeser, *Beschr.*, fig. 25.

-48 رقم ٧.٢ (قبور طيبه ٢٣) نصوص مشابه قبور طيبه ٣٥ Wbz 35 <1533>.

-49 لتطور أحواش قبور طيبه قارن F. Kampp-Seyfried، المدافن ، ٥٨– ٨١.

-50 قبور طيبه ٤٤ عن Barthelmess، Übergang الإنتقال ١٠٥.٤٢ قبور طيبه ٢٣ نفس المصدر، ١١٠.

-51 Bologna KS 1922, Katalog E. Bresciani, *Le stele di Bologna,* Nr. 23 Tf. 30; A. Schulman, «Opening the Mouth», Dok. 22, S. 191.

-52 قارن هنا المؤلف ، .*STG* xv-xvii .

-53 Schulman, «Opening the Mouth»; F. Kampp-Seyfried, *Nekropole المدافن*

-54 المؤلف " أممنوبي" Tf، ٢٥.

-55 مكتوبة *Ndr.*

-56 تنقص البردية 200c:

لقد جاء إليك، *Pn<u>d</u>n*

لقد جاء إليك، أنت أبوه

-57 في نصوص الأهرام " يبلغ السماء والأفق"

-58 في نصوص الأهرام أيضاً غير مفهومة.

-59 نصوص الأهرام "يظلم"

-60 نصوص الأهرام "يظلم"

-61 نصوص الأهرام : "فلتولد لحورس، ولتحمل حملاً لست"

-62 P. Dorman, *Tombs of Senenmut*, §13.

-63 قارن مع هذا وتابع " علم اللاهوت والورع Theologie und Frömmigkeit، ٥٤ – ٥٦؛ "نيت تتحدث كأم Neith spricht als Mutter" صفحة ١٢٦ وما بعدها؛ " أمنموبي" ، 7 مع الملاحظة ٢٠؛ W. Waitkus ، Krypten ، ٦٨ وما بعدها.

-64 *md.t nṯr* واضحة تماماً في التنوعين، فكلمة *w^cb* "ينظف" لا تستخدم في المعنى المترجم بـــ "يجلي، يقدس" *md.t nṯr* تعني "هيروغليفي" وتدل على النصوص المقدسة للشعائر التي تقرأ عند الدفن. وهذا يؤكد رمزياً من خلال العروض المحببة في قبور عصر الرعامسة للكاهن المرتل، الذي يقوم بالعرض إلى جانب كاهن – سيم، والذي يرتل من كتاب اللفائف المطوي نصفه، قارن "الانتقال" لـــ Barthelmess ، صفحة ٩٧ وما بعدها. وفي TT44 يحمل كتاب اللفائف في الجزء المطوي حقل الكتابة *Jr.t wp.t rꜣ n wsjr Jmn-m-ḥꜣb* - "تتم شعيرة فتح الفم لأوزوريس أمنمحاب" قارن L. Collins ، «Tombs of Thebes», 24 .

-65 يقرأ Barthelmess ، الإنتقال في *bd šps* "النطرون الجليل"، والمقصود هو ملحقات شعيرة فتح الفم، التي ذكرت في البيت ١٧.

-66 تعرض كمائدة لآلات فتح الفم، قارن "الانتقال Übergang " لـــ Barthelmess ، ٩٨ ملاحظة ٥٤٨

-67 لقب الكاهن في شعيرة التنظيف، قارن شعيرة فتح الفم Mundöffnungsritual لـــ E. Otto،٣١ و ٣٤.

-68 قبور طيبه ٢١٨ و 360 عن Barthelmess، Übergang الإنتقال٨٩.

-69 Otto ، شعيرة فتح الفم II Mundöffnungsritual ، ٧٣ – ٨٧ و ١٠٢ – ١٠٨. وبعد ٤٦ يأتي التبخير بعد ذلك

-70 S. Cauville ، Dendara X/ I ، ٥١ ، أيضاً ٥٣ ، وهناك يتحدث الذابح نفسه ويطابق المنظر المنظرين ٢٣ – ٢٤ لشعيرة فتح الفم تماماً.

-71 *Wb* III ، ٤٧٢ : "اجر بسرعة، أسرع". ويترجم Otto "إنهم بذلك يقتربون" ومن ثم نفقد النقطة الحاسمة للمنظر.

-72 لم يتعرف المرء حتى الآن على هذه العلاقة، لأن العبارة *ḥw-sw n (mw.t=f))* تدل على الابن وتترجم "الذي غرق في دمه أمام أمه، التي تبكي عليه"، شعيرة فتح الفم Mundöffnungsritual لـــ Otto ، صفحة ٧٨ وما بعدها، وتترجم إلحاقاً بـــ Sethe "الذي اتحد مع أمه، التي تبكيه، والذي اتحد مع قرينته").

-73 NR. 8.3.14(٤٨٥) = شاهد Paraherwenemef في سقارة، القاهرة اليوم، إصدار K.Piehl ؛ Inscriptions ، XLIVe ، A. Mariette ، Monuments divers ، Tf.٦١ 20 ؛ J. Berlandini ، «Parahen nenemyef».

-74 *bnd*, Wb I, 465.2-3. BM تُـــقرأ *mnd.*

-75 Tur ، IV 1085 "أداة، يضع عليها المرء الغذاء"؛ وثيقةWb V ،562.3 ؛ قـــيينا ١٢ 171 ؛ RT ؛ ٢ ،١٨٩٢ ، TT 106 <II98>.

-76 هذا البيت من متن آخر، ولا يعطي هنا إلا القليل من المعنى.

-77 متن القربان TT 100 Tf. 86 : *rꜣ n jr.t jḫt* . "متن لشعيرة القربان" = متن ٥ في pBM 10819 ، II ، ٩ ، II – III (غير منشور).

-78 NR.8.I.4.

-79 شعيرة فتح الفم، منظر ٧١، لـــ Otto (مختارات)، قارن الجزء الأول، ١٨٦–١٩٤، الجزء الثاني ١٥٨–١٦١

-80 شعيرة فتح الفم Mundöffnungsritual ، لـــ Otto الجزء الأول،٢٠٠–٢٠٣، الجزء الثاني،١٦٥–١٦٧.

-81 N. de G. Davies, *Rekh-mi-Re*[c] رخ مى رع, Tf. LXXXIX.

-82 S. Cauville, *Dendara* X, 426.

-83 Davies/Gardiner, *Amenemhet*, Tf. 10.

84- Davies، رخ مي رع لــ ، Tf ٩٣ ، نُــقل المنظر هنا ضمن ألعاب العبادة في المنطقة المقدسة

85- هكذا يفسر Kees المنظر، عقيــدة الموتى ، ٢٥٠ و Settgast ، "عروض الدفن Bestattungsdarstellungen، ١١٠.

الفصل الرابع عشر

-1 J.J. Clère, «L'expression prj ẖrw»,. 755 n.2.

-2 للشعيرة *wꜣḥ jḫ.t* قارن الدراسة الرابعة لـــ C. Favard-Meeks ، Behbeit ، ٤٠١ – ٤٣٣

-3 مصطبة آخت حوتب Mastaba des Achethotep ، سليم حسن S. Hassan ،Excavations at Giza I ، شكل ١٣٦، C. Favard-Meeks, . *Behbeit*, 402f.

-4 E. Edel, منزل شجرة الاكاسيا Akazienhaus 9-11,14 n.8, 22, 32 und Abb. 1;

-5 C. Favard-Meeks, *Behbeit*, 403; G. Lapp, صيغ تقديم القرابين Opferformel 174.

-6 C. Favard-Meeks ، Behbeit ، 404 m ، ملاحظة ٨٣٤، ٨٣٦ مع الإشارة إلى Sauneron ، BIFAO 63 ، ٨٣،١٠٦٥– ٨٤، ويفترض C. Favard-Meeks ، أن *(ḥtp-dj-njswt)* ويلحق بها "ترتيل لكثير من التجليات" ٤٠٥

-7 ممفيس – هيركليو بوليس – طيبه Memphis-Herakleopolis-Theben W. Schenkel, ، ٦٥ وما بعدها رقم ٤٥.

-8 Favard-Meeks, *Behbeit*, 406 f.

-9 Harfnerlied أغنية القيثارة , نشر v. W. K. Simpson, «Harper's Song»

-10 كثير من الأمثلة عند Favard-Meeks ، Behbeit، على أية حال راعي Favard-Meeks قليلاً، أن عبارة خروج الروح لها ربط مع كلمات أخرى لقربان الميت، وهذه العبارة تذكر في *wꜣḥ jḫ.t* بشعيرة معينة لتجعل الروح تخرج. قارن أيضاً NR.6 §2 (نداء الاسم) و NR.8.5.2 §17 (النداء على ضحية الميت)

-11 قبور طيبه 277, J. Vandier d'Abbadie, *Deux tombes*, Tf. IV

-12 قبور طيبه ١١١ ، وثيقة رقم IV ، ٤٣٠ ، لبعض المواضع الأخرى قارن

رقم 17§ 8.5.2 .

13- قارن هنا وتابع M. Bommas ، طقوس موتى مصرية قديمة III Altägyptische Totenliturgien ، بردية من العصر المتأخر طقوس SZ2 (تحت التحضير)؛ W. Runge ، طقوس موتى (تحت التحضير)

14- PT نصوص الأهرام 413 §§ 735 b-736c.

15- – لمنظر الطعـــام الخالد قارن CT.3 §15 ، وأيضاً SZ.I ، متن ٩ بيـــت ٩٢ وما بعده؛ T. G. Allen ، Occurrences ، ٨١ تدل على التشابهات: PT 457 §859ab ، CT 327 IV ، PT 521 §i226ab ، ١٦٣ g-h.

16- PT نصوص الأهرام 457 §§ 858a-859b.

17- PT نصوص الأهرام 612 §§ 1731b-1733a.

18- 6656 (Allen = Faulkner, AEPT, 665A §§1908).

19- 667B (* 1950 Allen = Faulkner, AEPT, 667A §1947).

20- في PT 463 §§876a-b يدور الأمر بوضوح حول بوابة السماء: مصراع

باب السماء يفتح لك

ومصارع باب "الهادئين" التي تصد الرعية تفتح لك

21- نصوص الموتى CT.3 = 289d-290b 1، المتن ٨ انظر أغاني طقسية I § ٢٦ لبعض التشابهات ،

22- قارن PT نصوص الأهرام §§ 285a; 1719e.

23- قارن Pyr §§ 923ab; 977bc; 1264bc; 1426c; 1696 ab; 2076ab.

24- *ḏj ͨ.wj r* " مد اليد لشخص ما" قارن البردية § 555b

25- قارن 1901;I945C; 1947a; 744b. .

26- نصوص الأهرام 665C §*1916cd (Allen).

27- A3 تقرأ *ḥnfjj.wt* " هاتف „، " مبايعة ؟

28- بمعنى " أعـــدَّ" أو بمعنى آخر في القاموس. *b wṯ*لم نجد الفعل

29- قارن لهذا وتابع "صورة الأب Das Bild des Vaters " ولا سيما ١١٥ –

١٣٧ لمعنى *ḫ3* قارن مؤخراً .K. Jansen- Winkeln "الأفق Horizont
" و "التجلي Verklärtheit "

-30 A.M. Moussa/F.Junge, *Two Tombs*, Tf. 4a, 24f.

-31 (1) Senenmut سنموت نصوص الموتى 353 §29; vgl. P. Dorman, سنموت Senenmut 110f. Tf. 79.

-32 Wb III, 469.3-4, فقط في بردية.« *gm* » كشئ يسبق "الكشف"

-33 Wb III, 469. 5-8.

-34 Wb III, 468. 14-15, 469.1-2.

-35 *sḫm=k m ḏ.t=k.*

-36 PT 537 §1300c.: *sḫm.k m ḏt.k wnḫ.t ḏt.k.*

-37 *ḏd-mdw zp 4 wnḫ ḏt.k jw.t.k ḫr.sn*.

-38 pBM 10209, I, 13-18. Goyon, BIFAO 78, «N».

-39 من المعاني المتشابهة يمكن أن يكون *jb ḏ.t* عطش أبدي، قارن D. Meeks ، Annee I ، ٢٢ ، للأسف مع اقتباس خاطيء.

-40 تعاليم مري كا رع بردية ٥٣– ٥٧ ، قارن مري كا رع لـــ J. F. Quack ص ٣٤ وما بعدها

-41 تابع ترنيمات طقسية Liturgische Lieder ، ١٨٨، نص II 2 ، الأبيات ٥ – ١٩، صفحة ١٩١ وما بعدها (4) .Komm. Nr، برلين p رقم ٣٠٥٠ ، ١٩٢ ، ملاحظة ٦ لبرلين p ٦، ٣٠٥٥ ، XII ، ١٠ ، (متن التبخير)

-٤٢ قارن Nepre ، اللوفــر C 66

فليعطك نـــبري قرباناً

من حبوب حقول البوص

-43 H.-W. Fischer-Elfert, Streitschrift *نشرات* I, 52f. und II, 37.

-٤٤- S. Cauville, *Dendara* X, 61-62; ders., *Chapelles osiriennes*, 34.

-٤٥ مثل هذه التمنيـــات توجد غالبـــاً في طقوس الموتى، قارن وما بعدها CT spell 61 I, 262:

فلتحضر لك سبائك من فضة

إلى حافة حوض من فيروز

قارن غير ذلك ٤٢ – ٤١ ، ١٧٢ TB :

فلتغسل قدميك على سبيكة من فضة

على حافة حوض بحيرة الإله

-٤٦ TT 100 Tf. 76.

-47 مشابهة لهذا CT I 258 وما بعدها:

فلترتد ثوب بتاح الطاهر

و ثوباً خلعته حاتحور

-48 BM 32 §VIIa SH 86.

-49 يشير Hornung إلى أمل "الفكاك" من هذه القيود إلى: CT VI 85n

-50 E. Hornung, «Vom Sinn der Mumifizierung». الهدف من التحنيط

-51 كتـــاب البوابـــات Pfortenbuch، الناشر E. Hornung ، كتاب البوابات Buch von Pforten I ، ٢٣٥ – ٢٣٩ ترجمـــة E. Hornung ، كتب العالم السفلي ، ١٩٥ – ٣٠٨.

-52 تفسير هذا المنظر يظهره Hornung في مقدمة ترجمته لكتب العالم السفلي المصرية Unterweltbücher ، قارن ٣٨ – ٤٢.

-53 pAnastasi I ، ٣،٧–٨ قـــارن H.W. Fischer-Elfert ، نشرات أدبية Literarische Streitschrift، النـــص، ٥١، II، ترجمة (37 m.n. ai)

-54 الكلام المكتوب أسفل تمثال كاتب لـــ Amonmose (TT 373) في فـــيينا، متحف الفن الطبيعي ÄS 5749 ، وما بعدها١٠١ ، CAA Wien 6 قارن هنا اللوفـــر C 66:

"فليعطك حابي ماءً باردا

من أواني الإراقة الطاهرة،

والتي صنعها بتاح من ذهب"

-55 TT 51, Davies, Two Ramesside Tombs, Tf. 19.

الفصل الخامس عشر

-1 S. Schott, *Mythe*, 33 f.

-2 المؤلف .«تعليقات حول العبادة»

-3 K. Sethe, Dramatische Texte نصوص درامية 81 ff.

-4 نفس المصدر .142-146 ,

-5 W. Guglielmi, « Funktionen des Wortspiels وظيفة اللعب بالكلمات».

-6 قـــارن K. Sethe ، نصوص درامية Dramatische Texte ، ٢١١ – ٢١٣ ؛ قـــارن وتـــابع »حجب الأسطورة« ١٦ – ١٨ ؛ R. B.Parkinson ، Voices ، صفحة ١٢٤ وما بعدها رقم ٤٥.

-7 Sethe, 256،"Dramatische Texte.نصوص درامية"

-8 نفس المصدر.،76-77.

-9 – قارن وتابع "أغاني الطقوس Liturgische Texte" فهرس الاحتضان، ستة، "نصوص درامية Dramatische Texte" ٧٧.

-10 قارن ملاحظة W. Guglielmi رقم ٢٧ "Funktionen des Wortspiel وظيفة اللعب بالكلمات"

-11 تابع المؤلف " حجب الأسطورة Verborgenheit des Mythos" و „ Semiosis and Interpretation»

-12 ، H. Altenmüller " ؛ Riten und Mythos " شعائر وأساطير E. Otto « شعائر » ، W. Helck، ولا سيمـــا Begräbnisritualشعيرة الجناز ».

-13 حاولت إعادة تركيب ,,النظرية اللغوية التامة" لثقافة الترتيل المصرية في „ اللاهوت والورع Theologie und Frömmigkeit „، صفحة ١٠٢ – ١٣٥.

-14 نفس المصدر .104 f .

-15 في هذا السياق ينتمي الفهم المصري للغة كواحد من ثلاثة "أبعاد للقرب من الإله" (بالإضافة إلى العبادة والكون Kult und Kosmos) والتي تناولتها في الفصل الرابع (١٠٢ – ١٣٥) من كتاب Theologie und Frömmigkeit.

"علم اللاهوت والورع.

-16 Otto, «Rite und Mythos شعيرة وأسطورة« و» Rituale Helck, شعائر .«

-17 قارن المؤلف " نقد العبادة Kultkommentare "

-18 متونSprüche. ص 30 و ما بعدها D. Bidoli, .

-19 B. Nedelbach, ، علم الإجتماع G. Simmel, Soziologie «Geheimhaltung حفظ السر"

-20 متون D. Bidoli, 28. Sprüche .

-21 عن "كتاب الموت E. Hornung "Totenbuch" ص٢٤١ وما بعدها

-22 J. Vandier, *Papyrus jumilhac;* H. Beinlich, *Buch vom Fayum*. *كتاب الفيوم*

-23 ، صفحة ١٧٢ Plutarch ، De Iside and Osiride ، J.G. Griffiths وما بعدها، صفحة ٤٣٦ وما بعدها. قارن للتفاسير المختلفة للماء و "الإفرازات" مع إشارات حياتية «Canopes»، J. Kettelعند التحنيط وعلى الأخص R. ، قارن Isis Serapies-كثيرة. ولعبادة الماء لديانة إيزيس – سيرابيس A. Wild ، Water.

-24 F. M. H. Haikal, *Funerary Papyri of Nesmin.*

-25 قارن خصوصا "Reinigungsriten. "B. Altenmüller-Kesting, شعيرة التنظيفz

-26 S. P. VIeeming/P. W. Pestman (الناشر), قارن *Hundred Gated Thebes.*

-27 *بردية برلين ٣١١٥ (ترجمةZauzich) عن الزمالة الدينية للخوخيين وأعياد طيبة كل عشر سنوات قارن (ملاحظات F. de Cenival ، Associations، K. Parlasca، ١٠٣ ومت بعدها.*

-28 J. F. Herbin, *Parcourir I'étemité*, 142-145.

-29 في كتاب " تحويل الخلود Durchwandeln der Ewigkeit " يذكر أوزوريس في Ṯ3mwt في علاقة مع عيد الوادي. ويقول Herbin ، إن هذه العلاقة تعود حتى الأسرة الخامسة والعشرين. Herbin ، Parcourir

l'eternite صفحة ١٣٩ لـــA II, 26 und II, 27.

-30 نصوص الأهرام ٤٣٦.

-31 نصوص الأهرام ٣٢.

-32 – لمساواة إفرازات أوزوريس بماء فيضان النيل قارن البردية §§ 788a-b ؛ 1360a-b ، 2007a-b ، 2031 ، A. M. Blackman ، «Significance» ، صفـــحة ٧٠ ومـــا بعدهـــا، M. Malaise ، «Ciste et Hydrie» ، صفـــحة ١٢٦ وما بعـــدها، m.n. 4. P. Kaplony ، »الماء« ، ٢٢ و n. 159 ؛ J. Kettel ، «Canopes» ، صفحات ٣٢٣ – ٣٢٦.

-33 نصوص الأهرام ٣٣.

-34 §§ 766b-767a.

-35 Situla des Hohepriesters *Wsjr-wr* im Louvre: P. Pierret, Rec. II, 113ff.

-36 A. Mariette, *Dendera* I Tf. x.

-37 قارن هنا "رفات أوزوريس "Osiriselliquien لــ H. Beinlich ومراجع أخرى لدى Kettel ،Kettel ، «Canopes», ،٣١٥ n. ١ ، قارن هنا , *Recherches sur Osiris démembré* L. Pantalacci ،Paris 1981 (غير منشور)

-38 " نوبة الحراسة Stundenwache " H. Junker، ٧٩.

-39 قارن هنا المؤلف " رع وأمون Re und Amun" ٢٥٠–٢٦٣.

-40 قبور طيبه٢٣، قبور طيبه 194 قارن، نص ١٧ STG " رع وأمون Re und Amun " ٢٥١

-41 بردية ليدن I ٣٥٠ ، أناشي ، J. Zandee , ٨٩– ١٠١ ، المؤلف" رع وأمون Re und Amun " ٢٥١ وما بعدها، رقم ٣.

-٤٢ 42–جذاذت فيينا ٦١٥٥ + القاهرة CG 25214 الناشر Vittmann WZKM 72، ١٩٨٠، ١–٦ ، قارن المؤلف "رع وأمون Re und Amun" ٢٥٢ رقم ٤.

-43 S. Sauneron, *Le papyrus magique*, 23 Tf. IV, Fig. 3

–٤٤– لمساواة *fd.t* " العرق" بـــ *rdw* " إفراز" قارن Kettel «Canopes», ٣٢١ m.n ٥٣

٤٥- *وثيقة* VIII § 65c.

٤٦- PGM XII, 242ff.; XIII, 767ff.; XXI,4ff.

-47 S. Schott, تنظيف فرعون Reinigung Pharaos 55

-48 III,19-IV,28 و V ، الرسم يميناً. J. Vandier ، Papyrus jumilhac ، صفحة ٩٩ وما بعدها، ١٣٥ – ١٣٨ ، ٢٤٤ – ٢٣٩.

-49 H. Beinlich، رفات أوزوريس Osiriselliquien، L. Pantalacci، Méthodes " ، dies ،"Anatomie sacrée" ،dies. "Surive osirienne" de travail"، في: BIFAO 86, 1986، صفحة ٢٧٥ – ٢٧٦ ، dies. " Décor " ، J. CI. Goyon "Momification"، S. Cauville، *Chapelles osiriennes II، commentaire، ٣٣–٤٥.*

-50 S. Cauville, *Chapelles osiriennes* 1, 40-51.

-51 J. Kettel, «Canopes», 315-330.

-52 Beinlich, رفات أوزوريس Osiriselliquien ، 89; Cauville, دندرة X**,** 71-72; *Les chapelles* 1, 40.

-53 Beinlich, رفات أوزوريس Osiriselliquien , 147; Cauville, دندرة X, 82; *Les chapelles* 1, 46.

-54 Beinlich, Osiriselliquien رفات أوزوريس Osiriselliquien 149; Cauville, دندرة X, 82; *Les chapelles* 1, 46.

-55 Beinlich, Osiriselliquien رفات أوزوريس, 153; Cauville, دندرة X, 83; *Les chapelles* 1, 46.

-56 A. Egberts, *In Quest of Meaning*.

-57 نفس المصدر 173-199.

-58 نفس المصدر .131 مشابه لـ 153 f.

-59 نفس المصدر .96

-60 نفس المصدر .١٠٧ وما بعدها.

-61 نفس المصدر .179

-62 نفس المصدر .(دندرة, Ptol. XII). وما بعدها.153 .

-63 H. Kees , , 90-100. Opfertanz *رقصة الضحية*

-64 D. B. Redford, *King-Lists*, 277-281.

-65 ، Nock-Festugière ، فصل ٢٤ – ٢٦ ، تحرير، Asciepius (مع ترك بعض الأشياء)، الرؤية 326-329، Collection Bude 1960 . 8.65.15-78.43 ، تحرير Nag Hammadi Codex VI القبطية: Krause-Pahor Martin ، Labib 1971 ، ٢٠٠ – ١٩٤ ، Carsten Colpe/Jens Holzhausen ، Das Corpus Hermeticum Deutsch ، Stuttgart-Bad Cannstatt 1997 ، Bd. I ، قارن صفحة ٢٨٧ وما بعدها، Garth Fowden ، The Egyptian Hermes ، Princeton 1993 ٣٩ ، ٤٣ –Jean-Pierre Mahé ، Hermès en Haute-Égypte ، Quebec ١٩٧٨David Frankfurter ، Elijah in Upper Egypt ، ٦٩ – ٩٧ ، Minneapolis 1993 ، صفحة ١٨٨ وما بعدها.

الفصل السادس عشر

-1 M. Walser, رواية "نافورة متدفقة Ein springender Brunnen"., Frankfurt / M. 1998 9 وأدين بالفضل لمعرفة هذا الاقتباس لـ Aleida Assmann.

-2 E. Dziobek, *User-Amun آمون*, 78 f.

-3 تعاليم جدف حور G. Posener، Lehre des Hardjedef ، جدف حور

-4 جدف حور Hardjedef ، H. Brunner، نفس الإقتباس ، ص ١١٣ وما بعدها ، ١٢١ وما بعدها.

-5 H. Brunner, 103. Weisheitحكمة

-6 نفس المصدر، الأبيات 37–32

-7 مري كا رع ، P 127-128 قارن G. Posener, AnnCF 1966/67,343; الطماع " G. Fecht, Der Habgierige

-8 هيكاتايوس من ابديرا عند ديودور *Bibl.Hist.* I 51.

-9 بردية Chester Beatty IV ، verso 2,5-3,11 ، قارن ، "حكمة Weisheit " لـ Brunner ، ٢٢٤ – ٢٢٦ ، وتابع الحجر والزمن Stein und Zeit، ١٧٣ – ١٧٥.

-10 A. Assmann, Zeit und Tradition الزمن و التقليد

-11 قارن " أماكن الذكرى Erinnerungsräume " لـ A. Assmann

-12 قارن اقتباس عن "الموت Tod" لـ Z. Bauman

-13 قارن نفس المصدر الفصل الثاني " ضمان الخلود Sichern der Unsterblichkeit"

-14 "النص والفعل اللغوي Text und sprachliches Handeln "، K. Ehlich

-15 " الحداثة Modernität " لـ H. Lübbe.

16- المؤلف .P. Der Manuelian , Living in the Past; و تابع "حس التاريخ Sinngeschichte"371−396

17- J. Osing/G. Rosati, Papiri Geroglifici, 55-100 ، والأمر يدور حول قبور Siut I (حابي جـــفاي Hapj djefai) ، III (Jtj-jb) ، IV ، (Cheti II ، V (Cheti I) ، والقبر المحطم الآن لـــ (؟) Dg3.

18- قارن الإشـــارات المتعددة للتشـــابهات في هذه القبـــور في " نقوس السير الذاتية Biograraphische Inschriften " عند E. Otto

19- Platon,Timaios، 22b ، قارن المؤلف "الحقيقة والأسطورة" ٥١-٥٦.

20- Herodot, Hist. II, 142f.

21- Platon, Legg. 656-7 قارن. 799a-b.

22- قارن هنا W. Westendorf " أسماء أوزوريس Osirisnamen " في: MIO 2 ، ١٩٥٤ ، صفحة ١٦٥ – ١٨٢ ، والفكرة هي، أنه في وقت أوزوريس أن ماعت قد تحطمت (بسبب قتل الإله على يد أخيه ست) قارن لهذا CT VI 278d ، حيث جاء على لسان أعداء أوزوريس: "لقد قالوا أنهم سيحطمون ماعت".

23- بتاح حتب Dév.84-98؛ Z. Zaba ، 24 ؛ G. Fecht ، الطماع der Habgierige . ويرى فشت Fecht أن البيت الأخير ليس في مكانه (من Max. 6)

24- r nmtt.f قـــارن "مرسوم حور محب Haremhab-Dekret" الناشر Helck، ZÄS 80 ، ١٩٥٥، ١٢٧ (تبعاً لتحديداته).

25- Z. Žaba، بتاح حتب، صفحة ٣٩ و ما بعدها، و٨٥ وما بعدها، و١٤١ وما بعدها؛ الطماع der Habgierige ، Fecht ، ٤٣ – ٤٧ ، P. Seibert "السمات Charakteristik" ٧٢ – ٧٧،

26- "علم أنساب الأخلاق Zur Genealogie der Moral " لـــ فريدريك نتشه، و " قلق في الحضارة Das Unbehagen in der Kultur" موتى و محرمات Toten und Tabu لـــ سجموند فرويد

27- وثيقة I صفحة ٢٠٣ وما بعدها، A. Roccati ، Littérature historique ، § 119 ، قارن أيضاً نقوش Ichechi ، في السابق، ١٥٦ §.

28- M. Lichtheim, ماعت ، قارن أيضا., *Moral Values.*

29- " ماعت",Lichtheim ص ١٠٣، خاصة ١٢٨ وما بعدها رقم ٢٢.

30- اقتباس من تعاليم مري كارع قارن ص ١٠١.

31- Turin, Stele 156, الناشر. Varille, in: BIFAO 54, 1954, 129-135.

32- قارن هنا المؤلف ماعت ، الفصل الخامس، المؤلف " معنى التاريخ Sinngeschichte " ، ١٧٨ – ١٩٥ ؛ المؤلف / B. Janowski / M. Welker (ناشر) "العدل Gerichtigkeit ".

33- – W. Barta ، حوار رجل Gespräch eines Mannes؛ H. Goedicke ، Report ، 0. Renaud ، Dialogue du Désepéré ، K. Lehmann " حوار رجل Gespräch eines Mannes ".

34- بردية برلين ٣٠٢٤، ٥٦–٦٨.

35- بردية برلين ٣٠٢٤، ١٣٠–١٤٢.

36- بردية برلين ٣٠٢٤ ، صفحة ١٤٢ – ١٤٦ ، Barta ، حوار رجل ، ٤٧ ، 18,28 ، Goedicke ، Report ، ١٧٨ – ١٨٢. قارن الزوجين الأخيرين من أبيات نصوص توابيت كوم الحصن ، A.Loprieno den ، في Topos und Mimesis ، Wiesboden ١٩٨٨ ، مقتبس ٩٧.

37- بردية برلين ٣٠٢٤، ١٤٧–١٥٤.

38- طالب Lehmann في مناقشته لــ " حوار رجل Gespräch eines Mannes ٢٠٧ – ٢٣٦ " بوضع تأريخ جديد للدولة الحديثة، لأن نقد الآخرة وشكوى الموتى، وأغاني القيثارة ظهر أولا في عصر العمارنة و الرعامسة في الموروثات المكتوبة. وقد فشل مثل هذا التأريخ بعد دراسة تطور طريقة كتابة العلامات في بردية برلين ٣٠٢٤ والتي تنتمي بوضوح للدولة الوسطى.

الفصل السابع عشر

-1 سنوحي ، R 6-7 ، الناشر R. Koch، سنوحي،٤

-2 قارن هناL. V. Žabkar ، Ba-Concept ، صفحة ٧٣ وما بعدها، G. Lefebvre ، Romans، صفحة ٥ ملاحظة ٥ ، صفحة ٩١ ملاحظة ٢٧ ، صفحة ١٥٧، ملاحظة ٧٧، وصفحة ١٥٨ ملاحظة 3.٨٤

-3 J.H. وثيقة IV, 54; TT 81, سيرة إنيني Biographie des Ineni Breasted, *Ancient Records* II § 46.

-4 سيرة أنيني Biographie des Ineni ، وثيقة IV ٥٨، *Ancient Records* .II, §108

-5 سيرة أنيني Biographie des Ineni ، وثيقة IV ٥٩.

-6 سيرة أمنينوم حتب قبور طيبه ٨٥، وثيقة IV ١٨٩٦ ,II *Ancient Records* , II, §592 §592.

-7 *Ancient Records* IV, §988 E.

-8 *Ancient Records* IV, §988 G.

-9 وثيقة II، ٤٠ ٨-١٠ قارن Sauneron في ٦٠ BIFAO، 1960، ٩٦.

-10 Žabkar ، Ba-Concept ، ذكر صفحة ٦٠ وما بعدها، ملاحظة ٥٠ النقوش غير المنشورة لـــ "هرمان من سقارة Hermeru aus Saqqara : "فليتحد مع الأرض (يدفن)، وليعبر "الشرفاء"، وليصعد إلى الإله العظيم، وليأخذ وثيقته (/ ليمد يده) من الإله للأماكن الطاهرة"

-11 P. Chantraine ، Dictionnaire etymologique II ، انظر M. Görg ، منزل في مملكة الموتى ، صفحة ١٠٧ وما بعدها، يحرك علاقة تأصيلية بين schi-jalu المصرية، و sche’ol العبرية.

-12 أمدوات KF، الأسطر ٢٩٧-٣٠٠.

-13 A. Schweizer، موجه الأرواح. Seelenführer

-14 المؤلف "الملك ككاهن الشمس".

-15 المؤلف " ترانيم طقسية Liturgische Lieder "١١٣-١٦٤.

-16 يعود الفضل في الحصول على هذا النص لجهود M. C. Betrò ، Solari Testi

17- المؤلف.«Unio liturgica»

18- المؤلف " رع وأمون Re und Amun "، ٥٢.

19- قارن هنا المؤلف " برنامج الزينة Dekorationsprogramm "

20- كتاب الموتى Totenbuch ، الفصل ١٠٠ ، Hornung ، كتاب الموتى، ١٩٨ f H ، te Velde، «Baboons», ١٢٩.

21- قارن كتاب الموتى 81B، Hornung ،Totenbuch 198 ,:

أعرف متن الموجودين مع هذه الآلهة

وسادة مملكة الموتى،

أنا واحد منكم

دعني أنظر إلى الآلهة

التي تحكم العالم السفلي،

اعطوني مكاناً في مملكة الموتى

22- قبور طيبه ١٥٧ WbZ <1112>; J. Zandee ، «Hymnical Sayings», ٢٥٣.

23- كتاب الموتى Totenbuch، ١٩٨ وما بعدها، E. Hornung

24- بردية الموتى باللوفر ٣٢٩٢، الناشر Nagel في BIFA، ٢٩، ٤٧.

25- قبور طيبه ١٣٣، ١٤–١٥ .(Nu)،

26- . Wente, «Mysticism».

27- أمدوات ، السطور ١٢–١٦.

28- ٢٨- كتب العالم السفلى Unterweltbücher، ٦٩ ، الساعة الأولى، الخاتمة،

٢٩- أمدوات،

٣٠- الساعة ١٢، المدخل، كتب العالم السفلى Unterweltbücher ,ـــ Hornung، ١٨٣.

29- أمدوات الساعة القانية عشر، كتب العالم السفلى Unterweltbücher ،المدخل ١٨٣.

30- أمدوات Amduat الساعة السابعة، Hornung أمدوات

التسجيل الأوسط، ١٣٤

-31 Amduat، أمدوات ، ٤–٥. ٣ ، الساعة السابعة.

-32 Hornung أمدوات.I , ٤٥، ٤–٥. الساعة الثالثة.

-33 أمدوات Hornung, II Amduat ، صفحة ٢٤، S. Schott ، Schrift ، صفحة ٣٤٩ وما بعدها ، ولترجمة $^{c}n\underline{d}$ كـ "ينتقي، يختار" يشير هورنونج إلى S. Morenz ، "الديانة Religion " ، للصفة المتقوقعة لأدب الموتى

-34 R. Merkelbach/M. Totti, *Abrasax* III, 52.

-35 نفس المصدر ص ٥١ وما بعدها

-36 المؤلف " رع وأمون Re und Amun" الفصل الأول.

-37 يظن Wente أن دائرة صغيرة من الأشخاص لهم معرفة وتعامل من خلال "الإدخال". والملك ليس له (أساساً) علاقة بذلك، ولكن يبقى هذا الأمر محيراً، لماذا تبني النصوص المناسبة زخرفة قبر ملكية حصرية. ولا أرى سبباً لإبعاد الملك عن هذه الدائرة "المختارة"، وأكثر من ذلك افترض أننا نتعامل هنا مرة ثانية مع عناصر "شعبية" لصورة الملك.

-38 E. Hornung, "Höllenvorstellungen.قارن "تصور الجحيم

-39 E. Wente, «Mysticism».

-40 نفس المصدر 171 *m.n.* 70 ، ويشير Wente إلى أنه لم تكتب في أي موضع wdn.tw ، ولكن فقط *jw wdn* .

-41 كتب العالم السفلي Unterweltbücher ، ٢٢٩.

-٤2 نفس المصدر، ٢١٦، " عندما كان سيد الأضحية عند رع".

-43 نفس المصدر، ٢٣٣،" إلى أولئك "الراضون برزقهم اليومي"

–٤٤– نفس المصدر، ٢٣٠،" في هذه الحقول ، في نعيم الصالحين"

-٤٥ نفس المصدر، ٢٥٢ " كسيد للضحايا في الغرب"

-٤٦ نفس المصدر" ٢٥٧، كالشعير في حقول دات"

-47 نفس المصدر، ٢٧٠ ، كواحد يتحكم في اضحيته على الأرض"

-48 نفس المصدر، ٢٦٢ ، "كحاشية سادة الاحتياجات"

-49 نفس المصدر، ٢٢٧، " مثل الذين يسمعون الصراخ أثناء واجباتهم"

-50 نفس المصدر، ٢١٤ " مثل الذين يسمعون صوت الكائنات"

-51 نفس المصدر، ٢٤٦ ، " مثل الذين يرون النور في دات"

-52 نفس المصدر، ٢٣٦، " مثل هؤلاء المبرئين"

-53 نفس المصدر، ٢٤٢، " مثل الذين يصدون الثائرين عن رع"

-54 نفس المصدر، ٢٦٦، " مثل الذي يصلح في دائرة الآلهة"

-55 نفس المصدر، ٢٦٧، " مثل الذي يأمر في دائرة الآلهة"

-56 نفس المصدر، ٢٦٥،" كواحد مثل آخ الرائع الذي يملك الظل (ظله)"

-57 نفس المصدر،٢٦١، " كواحد مثل آخ في ساعته"

-58 نفس المصدر، ٢٥٠، " مثل الذين لا يمكن الاقتراب منهم في الغرب"

-59 نفس المصدر، ٢٥٣، " مثل الذي ينتمي إلى ماعت في بحرها"

-60 نفس المصدر، ٢٦٨، " مثل روح من جزيرة النار"

-61 نفس المصدر، ٢٢٤، " مثل الذين يخرجون أمام أخو"

-62 مثل هذا أيضا في كتب العالم السفلي Unterweltbücher، ٢٣٧، "الذي لا يستطيع أن يظهر في ساحات النسف"

-63 J.-G. Piankoff, Wandering of the Soul, Tf. 13.

-64 Wente, «Mysticism», 174 f.

-65 "الحقيقة و الطريقة Wahrheit und Methode " لـــ H. G. Gadamer.

-66 – كتاب الموتى Totenbuch ١٧ صفحة ٢٠٩ – ٣٢٧، طبقا لـــ E. Hornung كتاب الموتى ٦٩ – ٧٤.

-67 كتاب الموتى Unterweltbücher ١٢٥ صفحة ١٣٢ – ١٣٥، E. Hornung كتاب الموتى ٢٤٠.

-68 كتاب الموتى Unterweltbücher ١٢٥ صفحة ١٤٦ – ١٤٩، E. Hornung كتاب الموتى ١٤١.

-69 للمقارنة بين تصـــور العـــالم الآخر المصري والعهد القديم انظر M. Görg ، بيت في مملكة الموتى Ein Haus im Totenhaus "

الخاتمة

1- قارن هنا "موسى المصري Moses der Ägypter، "فك طلاسم مسار ذاكرة Entzifferung einer Gedächtnisspur، Frankfurt / M ٢٠٠٠[٢]

2- من الكتب الكثيرة لـــ Bert Hellinger أذكر فقط كتاب " العلاج النفسي، الدين، الوعظ " München 2000 و " ما الذي يمرض في الأسرة وما الذي يشفي„ Was in Familien krank macht und heilt ، Heidelberg ٢٠٠٠

3- لفـــت Reiner Marten الانتبـــاه إلى هذا خاصـــــة في كتـــابه "المـــوت الانســـاني, Der menschliche Tod، مراجعة فلسفية Eine philosophische Revison، Paderborn ١٩٨٧

4- قـــارن هنـــا تفكـــير. Baines J و C. Eyre «Four Notes on Literacy»: في GM 61,1983, 65-96

5- عن E. Brunner-Traut "أساطير مصرية قديمة Altägyptische Märchen، ميونخ ١٩٨٩[٨] ، صفحات ٢٤٤ – ٢٤٦.

6- انظر لهذا وتابع، "القلب على الميزان. الذنب والخطيئة في مصر القديمة Das Herz auf der Waage , Schuld und Sünde im Alten Ägypten في: D. Clemens

7- T. Schabert (ناشر) Schuld (Eranos NF 7) ، München ١٩٩٩ ، ٩٩–١٤٧ ، لا سيما ١٢٠ – ١٢٤

المؤلف فى سطور:

يان أسمان

- وُلد عام ١٩٣٨ فى لانجليسهايم Langelsheim.
- درس علم المصريات والآثار والدراسات اليونانية فى جامعات ميونيخ وباريس وهايدلبرج وجوتنجن.
- حصل على منحة من المعهد الألمانى للآثار فى القاهرة، وعمل فيه من الفترة ١٩٦٧-١٩٧١.
- له العديد من الأعمال ما بين الكتب والمقالات العلمية والدراسات والأبحاث أو القواميس.
- أستاذ زائر فى الكثير من الجامعات المختلفة مثل جامعة باريس والقدس وييل وشيكاغو وغيرها.
- حصل على العديد من درجات الدكتوراه الفخرية. ونال بعض الجوائز تقديرًا لأعماله مثل جائزة معهد ماكس بلانك للبحوث.
- يعد أشهر علماء المصريات المعاصرين، وأكثرهم إنتاجا.

المترجم فى سطور :

د. محمود محمد قاسم

١٩٧٢ ليسانس الألسن فى قسم اللغة الألمانية.

١٩٨٥ حصل على درجة الدكتوراه فى علم اللغة التطبيقى – جامعة فيينا.

١٩٨٠–١٩٩٥ عمل مدرسا للغتين العربية والألمانية – مدرسة فيينا الدولية Vienna International School.

١٩٩٨–٢٠٠٠ عين مدير المدرسة النمساوية–المصرية بفيينا.

٢٠٠٢–٢٠٠٤ عين مدير المدرسة الأزهرية الثانوية بفيينا.

٢٠٠٥– ٢٠٠٨ عمل مدرسا للغة الألمانية – صندوق التكامل النمساوى.

٢٠٠٧ حتى الآن يعمل مدرسًا للغة العربية فى المدارس الثانوية – بفيينا.

أهم أعماله:

- ترجمة المسرحية القصيرة "احتجاج" – تأليف فاسلاف هافيل "مجلة المسرح" العدد ٥٥ – يونيو١٩٩٣.
- ترجمة المسرحية القصيرة "المنحنى" – تأليف تانكرد دورست "مجلة آفاق المسرح" العدد العاشر – يناير١٩٩٩
- تأليف كتاب مدخل إلى علم المصطلح، مكتبة المتنبى، القاهرة، ٢٠٠٧

- ترجمة المسرحية القصيرة "نزهة مسائية" – تأليف هيرمان كروزه جريدة "مسرحنا" العدد ٢٤٢ – الاثنين ٢٠١٢/٢/٥

- ترجمة المسرحية القصيرة "استجواب مصارع كاراتيه" – تأليف هانز كروليتشاك جريدة "مسرحنا" العدد ٢٤٢ – الاثنين ٢٠١٢/٢/٥.

- ترجمة المسرحية القصيرة "التضامن ٧٠ " – تأليف رولاند ڤايتس جريدة "مسرحنا" العدد ٣٢٩ – الاثنين ٢٠١٣/١١/٤

- ترجمة كتاب ماذا يتحمل كوكبنا أكثر من ذلك؟ طرق من أجل الاستدامة. Was verträgt unsere Erde noch? – المركز القومي للترجمة ، القاهرة، ٢٠١٥ (عدد ٢٦٥٥) .

- وضع, معجم مصطلحات علم اللغة (ألمانى–إنجليزى – عربى) – مكتبة لبنان بيروت ، ٢٠١٥.

- مُخْتَصَرُ أَحْكَامِ ٱلتَّجْوِيدِ – Abriss der Tağwīd-Regeln (تحت الطبع).

- تأليف تعلَّم العربية من القرآن والسنة (تحت الطبع).

Lerne das Arabische durch den Koram und die Sumne.

المراجع فى سطور:

د. هليل غالى

- ١٩٧٤ حصل على ليسانس الآداب- قسم الآثار المصرية القديمة- جامعة القاهرة.
- ١٩٧٥ – ١٩٧٧ شارك فى دراسات لـــ ترميم وصيانة الآثار.
- ١٩٧٥ – ١٩٧٩ عمل مفتشاً للآثار فى منطقة آثار سقارة.
- ١٩٧٩ – ١٩٨٠ حصل على منحة المجلس البريطانى لمدة ١٥ شهرًا للدراسة فى قسم الآثار المصرية- جامعة لندن UCL، وكذلك فى معهد الآثار فى الجامعة نفسها.
- ١٩٨٠ – ١٩٨٦ حصل على منحة من الحكومة النمساوية للدراسة فى معهد الآثار المصرية – جامعة ڤيينا – وحصل على دكتوراه الفلسفة فى الآثار المصرية القديمة فى جامعة ڤيينا.
- ١٩٨٦ – ١٩٩٠ عين مديرًا لمنطقة آثار سقارة.
- من ١٩٩٠ – حتى الآن يعمل فى كلية الآداب – جامعة الزقازيق.
- ١٩٩٢ – ١٩٩٤ انتدب للمساعدة فى مشروع إنقاذ شمال سيناء.
- ١٩٩٦– ١٩٩٨ أعير للعمل مديرًا لمكتبة مصر العامة (مشروع مصرى – ألمانى).

- ٢٠٠٢- ٢٠٠٦ أعيـــر للعمـــل مديرًا لآثار الأقصر – مصر العليا.

من أعماله:

- نشر العديد من المقالات فى عدد من الدوريات الأجنبية.
- ترجمة خمسة كتب للنشء من الألمانية إلى العربية لصالح دار الشروق.
- راجع كتاب "سننجم" ترجمة د. عبد الغفار شديد، والذى أصدره المركز القومى للترجمة.
- له محاولات فى كتابة الشعر باللغة الألمانية.

التصحيح اللغوى : سـماح حامـد

الإشراف الفـنى : حسـن كامل



الموت أو الرحلة إلى العالم الآخر، الرحلة التي يجب على كل واحد منا أن يقوم بها رغماً عنه، والموت أو هذه الرحلة تدعونا للتساؤل: هل استعددنا لهذه الرحلة وكيف؟. هذا السؤال راود المصريون القدماء، وأخذ حيزاً كبيراً من حياته. المصري القديم - كما جاء في كتابنا هذا - يكون همه الأول في حياته هو إعداد قبر يناسبه في حياة ما بعد الموت، وايضاً بما يناسب وضعه، فإن كان ملكاً، يُبني له قبر في شكل هرم أو في شكل نصب تذكارى، وإن كان موظفاً كبيراً، يدفن بالقرب من قبر الملك، وإن كان من العامة فيدفن معهم، ولكن الجميع يتساوون في أنهم يحنطون، وأن أوزوريس هو مثلهم الأعلى.

تصميم الغلاف: نيرفانا

